# السيمياء الثقافية في مسرحية

# (دويدن در ميدان تاريک مين)

## قراءة من منظور علم العلامات


إعـــداد

**د. حنان مصطفى محمود أحمد عباس**

مدرس اللغة الفارسية بكلية دار العلوم

قسم علم اللغة والدراسات السامية ـ بجامعة أسوان

**Email: hanan.m.farsi@gmail.com**



**DOI: 10.21608/aakj.2024.314869.1854**

تاريخ الاستلام: ٢٨/ ٨/ ٢٠٢٤م

تاريخ القبول: ٤/ ٩/ ٢٠٢٤م

**ملخص:**

ذخر المسرح الإيراني بالإبداعات الأدبية التي جاءت في العصر الحديث والمعاصر، ومنها الأعمال الأولى لبعض الكتاب المتميزين في مجال الأدب الفارسي، ومنهم الكاتب (مصطفى مستور)، في مسرحيته الأولى (دويدن در ميدان تاريک مين/الركض في حقل ألغام مظلم) هذا العمل الأدبي الذي يحمل من الرؤى الفلسفية التي تعكس ثقافة المجتمع الإيراني المعاصر بشكل عام وفكر الكاتب بشكل خاص.

في مرحلة ما بعد الحداثة اتجهت الدراسات النقدية إلى التخلي عن مفهوم النص المغلق، والتأويلات المحايثة، وموضة الشكلانية، واتجهت إلى ربط النص بمحيطه، فبحثت عن النص في العالم، وعن العالم في النص، إنتاجًا وتأويلًا، ومن مناهج ما بعد الحداثة النقد الثقافي وسيميائيات الثقافة، فللنقد الثقافي أسسه ومفاهيمه وآلياته المختلفة عن أسس السيميائيات الحديثة ومنها (سيميائية الثقافة) ومفاهيمها واشتغالاتها.

يهدف البحث إلى دراسة المسرحية كمنظومة من العلامات الدلالية التي تعكس ثقافة المجتمع الإيراني؛ ومن ثم تم الاعتماد على المنهج السيميائي في ضوء السيميائية الثقافية، والذي يسمح بتحليل الأدب المسرحي؛ لأن النص المسرحي الورقي لن يكتمل فهمه الإ بتقدير مكوناته السيميائية وهي كثيرة مثل(سيمياء العنوان، وسيمياء الشخصية، وسيمياء المكان والزمان)، ولعرض مفهوم النص وخصائصه وكيفية مقاربته من منظور سيميائي ثقافي، لمقاربة الثقافة من خلال النص المسرحي وربطه – بوصفه نظامًا دلاليًا – بالأنظمة الدلالية الأخرى، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة لأنها تعتمد منهج ينطلق من النص إلى الثقافة متوسلًا بها للوصول إلى حقيقة النص. فهو يقارب الثقافة كخلفيةً للنص وامتداد له في حالتي الإنتاج والتأويل، أو نسقًا فاعلًا في النص؛ لذا انتظمت الدراسة في توطئة، ومحور نظري، ثم المحور التطبيقي الذي يشتمل على ثلاثة مطالب، وخاتمة تتضمن أهم نتائج الدراسة:

- المحور النظري: (نشأة السيميائية ومناهجها– السيميائية الثقافية والنص الأدبي– السيميائية الثقافية بين العلامات والأيقونات– العلاقة بين السيمياء والمسرح )
- المحور التطبيقي: (ملخص المسرحية– سيميائية العنوان– سيميائية الشخصية– سيميائية الزمكانية)، ثم خاتمة تتضمن أهم نتائج الدراسة، وأخيرا قائمة المصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية:** السيميائية الثقافية، المسرح الإيراني، دويدن در ميدان تاريک مين، مصطفى مستور.

## Abstract:

### Cultural Semiotics in the Play (Dovidan dar Meydan Tarik Min)

### A Reading from the Perspective of Semiotics

A treasure that began with literary creativity that includes the modern and contemporary era, especially the first works of some distinguished people in the field of Persian literature, including the writer (Mustafa Mostour), in his first play (Dovidan dar Meydan Tarik Min/Running in Search of Dark Mines) This literary work that was an era of philosophical visions that emphasize the belief of society in the general contemporary and the writer's thought in particular.

In the post-modern era, studies have turned well to the concept of the closed text, the containing interpretations, and the formal fashion, and have turned to the text by linking it to its surroundings, so they searched for the text in the world, and that the world is in the text, production and interpretation, and from the post-modern methods are cultural criticism and semiotics of culture, as modern cultural criticism has its foundations, concepts and mechanisms that are different from the foundations of semiotics (including semiotics of culture) and its concepts and operations.

It aims to research in a study as a system of semantic signs of the culture of society until it becomes; Then, semiotic exercises were relied upon in light of cultural semiotics, which was adopted by analyzing theatrical literature; because the paper theatrical text will not be fully understood and appreciated, and its semiotic components are many such as (semiotics of the title, semiotics of the character, semiotics of place and time), but the concept of the text and its characteristics and how it goes from a cultural semiotic scene were presented, to approach culture through textual theater and link it - but it is a semantic system - to the semantic systems of other cultures, and from here comes the importance of this strict study to adopt an approach that starts from the text to culture, continuing to reach the truth of the text. It is like culture as a background for the text and an extension of it in the cases of production and interpretation, or an active system in the text; Therefore, the study was organized into an introduction, a theoretical axis, then an applied axis that includes three announcements, and the most important results of the study: The theoretical axis: (The emergence of semiotics and its methods - cultural semiotics and literary text - semiotics between trademarks and classification - the common between semiotics and theater) - The applied axis: (Summary of expectation - semiotics of the title - semiotics of the character - semiotics of time and space), then the results of the study, and finally complete the audit and review.


**Keywords**: Cultural semiotics, appearance, Duidan in the field of Tarik Min, Mustafa Mostour.

**توطئة**:

ذخر المسرح الإيراني في العصر الحديث والمعاصر بالإبداعات الأدبية، ومنها الأعمال الأولى لبعض الكتاب المتميزين في مجال الأدب الفارسي سواء في الأعمال الروائية أو القصصية أو المسرحية، ومنهم الكاتب (مصطفى مستور)[١]، في مسرحيته الأولى(دويدن در ميدان تاريک مين/الركض في حقل ألغام مظلم)[٢] هذا العمل الأدبي الذي يحمل من الرؤى الفلسفية التي تعكس ثقافة المجتمع الإيراني المعاصر بشكل عام وفكر الكاتب بشكل خاص.

في مرحلة ما بعد الحداثة اتجهت الدراسات النقدية إلى التخلي عن مفهوم النص المغلق، والتأويلات المحايثة، وموضة الشكلانية، واتجهت إلى ربط النص بمحيطه، فبحثت عن النص في العالم، وعن العالم في النص، إنتاجًا وتأويلًا، وقد أنتجت هذه المرحلة كثيرًا من النظريات والمناهج التي سعت إلى مقاربة النص وتأويله. وقد اتفقت هذه المناهج في بعض مشاربها وأهدافها، وتلاقحت عبر مسيرتها، حتى إن بعض الدارسين ليجدَ صعوبةً في التفريق بينها، ومن مناهج ما بعد الحداثة النقد الثقافي وسيميائية الثقافة، والذي يجمع بينهما هو " الثقافة "؛ لذلك خلط بعض الباحثين بينهما نظريًا وممارسةً، والحقيقة أنهما كيانان مستقلان عن بعضهما، فللنقد الثقافي أسسه ومفاهيمه وآلياته المختلفة عن أسس السيميائيات الحديثة ومنها (السيميائية الثقافية) ومفاهيمها واشتغالاتها.

يهدف البحث إلى دراسة المسرحية كمنظومة من العلامات الدلالية التي تعكس ثقافة المجتمع؛ ومن ثم تم الاعتماد على المنهج السيميائي في ضوء السيميائية الثقافية، والذي يسمح بتحليل الأدب المسرحي؛ لأن النص المسرحي الورقي لن يكتمل فهمه الإ بتقدير مكوناته السيميائية وهي كثيرة مثل(سيمياء العنوان، وسيمياء الشخصية، وسيمياء المكان والزمان)، ولعرض مفهوم النص المسرحي وخصائصه وكيفية مقاربته من منظور سيميائي ثقافي، لمقاربة الثقافة من خلال هذا النص المسرحي وربطه –

بوصفه نظامًا دلاليًا – بالأنظمة الدلالية الأخرى، فتأتي من هنا أهمية هذه الدراسة التي تعتمد على المنهج السيميائي الثقافي من منظور علم العلامات، الذي ينطلق من النص إلى الثقافة متوسلًا به للوصول إلى حقيقة هذا النص. فهو يقارب الثقافة كخلفية للنص وامتداد له في حالتي الإنتاج والتأويل، أو نسقًا فاعلًا في النص؛ لذا انتظمت الدراسة في توطئة، ومحور نظري، ثم المحور التطبيقي الذي يبدأ بملخص المسرحية، ثم يشتمل على ثلاثة مطالب وهم:(سيميائية العنوان– الشخصية– الزمكانية)، ثم خاتمة.

**نشأة السيميائية ومناهجها**:

ظهرت ملامح السيميائية[٣] في الستينيات من القرن العشرين، وظهرت في فرنسا على يد" فردناند دي سوسير"(١٨٥٧– ١٩١٣) تحت مصطلح Simiology، وفي الولايات المتحدة الأمريكية ظهرت على يد " شارل ساندرس بيرس "(١٨٣٨– ١٩١٤) تحت مصطلح (Simiotics)[٤]، ومن نتائج هذا التقارب أن نشأ مصطلحان لتسمية هذا العلم، الأول: السيميولوجيا واستعملها سوسير، ومنهجه ذو الاتجاه اللغوي اللساني يركز على دراسة النص داخل المجال الاجتماعي[٥]، والثاني: السيميوطيقا واستعملها بيرس فيرتبط بمنهج ذو الصبغة المنطقية الفلسفية[٦]، واعتبر بيرس أن هذا العلم حاكم على كل العلوم وأنه لا ينظر إلى الرياضيات، والأخلاق، والاقتصاد، والتاريخ إلا من زاوية سيميوطيقية[٧].

وقد صنف بيرس أنواعًا ثلاثة للعلامة من منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع وهي: (العلامة الإيقونية التي تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه، والعلامة المؤشرية تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء، والعلامة الرمزية علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبًا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة).[٨] وظهرت اتجاهات للسيميائية منها السيميائية الثقافية (Culture Semiotics) التي انطلقت من (السميوزيس semios) إلى (الفضاء السيميائي semiosphere) وتعود جذورهاإلى فلسفة الأشكال الرمزية عند (كاسيرير)،

وإلى الفلسفة الماركسية[٩] فقد نشأت في البيئة الروسية الماركسية؛ إذ لم تتبلور سيميوطيقا الثقافة أو الثقافات بشكل جلي إلا مع مدرسة تارتو– موسكو (Tartu) وأهم رواد هذا الاتجاه التي كان يمثلها كل من:(يوري لوتمان)، و(بوريس أو سبنسكي)، و(فلاديمير تودوروف)، و(الكساندر)، (أمبرتو إيكو) و(لاندو) من إيطاليا، وغيرهم[١٠]، وإلى جانب المدرسة الإيطالية نشأتْ المدرسة الروسية، وقدمت كثيرًا من الأفكار في هذا الاتجاه من السيميائيات.

**السيميائية الثقافية والنص الأدبي**:

تُعَرَّف سيميائية الثقافة بأنها (دراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية انعكاس المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرمزية والأنثروبولوجية والفلسفية والأخلاقية)[١١] فهي دراسة الأنظمة الثقافية الكونية، التي تتمظهر بوصفها علامات.

سيميائية الثقافة تنظر إلى النص بوصفه نظامًا دالًا يتقاطع مع أنظمة الثقافة الأخرى داخل الفضاء السيميائي، وتسعى إلى إظهار جمالية الإنتاج والتلقي التي تتم عن طريق التقاطعات التي تقوم بها علامات النص مع أنظمة النص الأخرى؛ لذلك فإنها تقارب النص وفقًا لما يشكله ذلك من تعقيد يسببه التشويش على النظام اللغوي، بسبب التداخلات التي تعيد تشفير النص.

النص في سيميائية الثقافة أحد الأنظمة الثقافية الدالة؛ فالثقافة هي مجموعة من الأنظمة الدالة المختلفة والمتداخلة في آن واحد، (إذ يتخذ النص عند يوري لوتمان بعدًا سيميائيًا وثقافيًا قائمًا على الحوارية وتداخل النصوص داخل كون سيميائي معين، أساسه التفاعل والانفتاح والتجاور والحوار)،[١٢] فالنص يكتسب وجوده من بعده الحواري، ومن التناصات التي يتشكل منها ويسير على خطاها.لإنه يتشكل بواسطة هذه التناصات والتقاطعات مع الأنظمة السيميائية الأخرى في هذا الكون الثقافي، (فانتقال النصوص يتم في الواقع من كل الاتجاهات، فتيارات كبيرة وصغيرة تتقاطع معه وتترك

آثارها الخاصة بشكل متزامن، والنصوص تجد نفسها موصولة ليس بواسطة واحد، ولكن بواسطة عدد كبير من مراكز سيمياء الكون، وسيمياء الكون الحقيقية تعد متحركة داخل حدودها الخاصة).[١٣] فالنص– وإن كان نظامًا أو كيانًا لغويًا– فإنه يُعدُّ فسيفساء من نصوص وأنظمة ثقافية أخرى، إنه عبارة عن ذاكرة للثقافة وأنظمتها التي تتقاطع معه وتعمل على إنتاجه. فالنص– على ذلك– نظام ثقافي دال على المجتمع الذي نشأت منه، فهو غير منعزلٍ عن الأنظمة الثقافية الأخرى، بل إنه يكتسب وجوده من تقاطعه وتداخله معها.

لا تقتصر سيميائية الثقافة على النص اللغوي الإبداعي فقط، وإنما ينطبق على كل نظامٍ علاماتي يحمل دلالة ومعنى ما، والثقافة عبارة عن نص مركب معقد، أو هي مجموعة من النصوص التي تتداخل وتتفاعل فيما بينها، والنص الأدبي أحد هذه الأنظمة، وهو(نظام دال يعمل ضمن سيرورة التداخلات بينه وبين أنظمة الثقافة الأخرى. فلكي نصف حياة النص في إطار نظام الثقافة أو العمل الداخلي للبنى التي تكونه، فإن الاقتصار على وصف النظام المحايث لمختلف المستويات يصبح غير كاف)[١٤]، ولذلك فإن سيميائية الثقافة لا تنظر إلى النص بوصفه مجموعة من العلامات فقط، وإنما (بوصفه علامة في نص الكون الثقافي، فالنص فيها كلٌّ متكامل؛ فهي تركز اهتمامها– مثلها مثل الأتجاهات السيميائية الأخرى– على النص المتصل أو النص غير المنقطع)[١٥] ومع ذلك فإنه لمقاربة نصٍ ما لا بدّ من النظر إليه بوصفه مجموعة من العلامات لمعرفة الآليات التي أنتج بها، والكيفية التي تشكل بها.

فتهتم سيميائية الثقافة بالنص الأدبي، وترى أنه نظامٌ مبني على أساس النظام اللغوي، بجانب النظام الفني، وهذا الأخير مأخوذ من أنظمة سيميائية مختلفة، وهو نظام غير مستقل ولا يتحقق وجوده إلا باجتماعه مع النظام الأول، ف(النص في سيميائية الثقافة له أكثر من وظيفة، تأتي الجمالية ضمن تلك الوظائف التي ينهض النص بالقيام بها)[١٦]، فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك

النص مؤهلًا لتحقيق وظيفة جمالية معينة فهو لا يتخلى عن أدبيته وجماليته، بل إن سيميائية الثقافة تسعى إلى إبراز هذه الجمالية بوصفها بعدًا جماليًا لهذا النظام الدلالي "النص المسرحي"، وخاصية مميزة له عن بقية الأنظمة.

أن السيميائية الثقافية تتكون من أكثر من علم في اللغويات، فهي تشمل العلامات الفطرية المبررة والعلامات المفتعلة غير المبررة، مثل المشغولات الثقافية الخاصة، وقد يكون لعلامة واحدة عدة معاني مختلفة حسب الثقافات أو استخدام الإيماءة لها، مثال علامة ممتاز في معظم الثقافات تعني أن الأمور تسير وفقًا للخطة أو تشير إلى الموافقة، ومع ذلك فإن نفس العلامة تترجم إلى وقاحة ورسالة مهينة في الدول الأخرى. فالعلامات المستخدمة في الاتصال الثقافي لها أكثر من علامة المعنى فهي نتيجة محادثة مع الثقافات المستهدفة، وهكذا فإن المعنى المنسوب لهذه العلامات لم يتم إصلاحه ولكن تم التفاوض عليه بين أصحاب العلامة ومجتمع الثقافة المقصود حيث يجب أن يشارك مجتمع الثقافة بنشاط للوصول إلى اتصال معقول أو ضمني.

وفي هذه الدراسة يُستخدم مصطلح علامة للإشارة إلى الرموز والمؤشرات التي تحتوي جميعها على بعض الأنماط المادية، مثل الحوار أو علاقة الشخصيات ببعضهم البعض أو السمات التي تحملها كل شخصية، أو الإيماءات التي تحمل المعنى والمحتوى الدلالي الذي يتم تضمينه أو يجلب إلى ذهن المتلقي بواسطة الإشارات ويحصل معناها في المقام الأول من ارتباطها العقلي مع الرموز الأخرى ذات الصلة بالبيئة والمجتمع الثقافي الخاص بالنص المسرحي، ويؤكد البحث على دور السيميائية الثقافية كعلم ومجال مشارك في المعنى، فعلى الرغم من عدم استقرار المعاني الضمنية لهذه العلامات في السيميائية الثقافية الحديثة؛ إلا أنها تدعم الاتصال الثقافي المقصودة والمحددة، ويتضح هذا من خلال بعض الأمثلة التمثيلية في المسرحية محل الدراسة.

**السيميائية الثقافية بين العلامات والأيقونات:**

**العلامات:** هي مؤشر يمثل موضوع أو مفهوم العلامات عن طريق علاقة مؤقتة أو مكانية أو حتى سببية مع الشيء، ويذكر بيرس أن مؤشر العلامات يشير إلى شيء ما في الحال القريب.(١٧) ويصبح هذا أكثر وضوحًا إذا نظر المرء إلى الأصل أو الكلمة، وتُعنى العلامات الشائعة في الثقافة وتكوين علاقة بين المفهوم والآخر عن طريق العلامات المعيارية، والتي عادة ما يكون لها دلالة إيجابية، فتعتمد السيميائية الثقافية على أن العلامات يتعيين مفهومها بما تشير إليه وعلى معنى مرتبط بها، على سبيل المثال تشير إشارة المرور الحمراء إلى إنه يجب على المرء التوقف وعدم السير، بينما تشير الخضراء منها على المرور والسير، فالعلامة وثيقة الصلة أو مرتبطة بالكائن الذي تشير إليه.

كما تحتوي العلامة على نوع من الأيقونة وإن كانت أيقونة من نوع خاص، على سبيل المثال " الدخان " هو مؤشر عن وجود حريق، وهذا لا يعني بالضرورة أن هناك أي تشابه بين الدخان والنار ولكن هناك علاقة سببية بصورة مماثلة بينهما جعلت النار سببًا في وجود الدخان، كما أن ثقب الرصاصة هو مؤشر على إطلاق رصاصة، وبالتالي يمكن اعتبار المفهوم أو العلامة مؤشرًا إذا كانت له علاقة سببية مع وجود الكائن الذي تشير إليه، بمعنى آخر تشير العلامة إلى وجود الأمر الذي هي على صلة به وبينهما علاقة ما أو إشارة ما.

من الممكن أيضًا أن تكون هذه العلامات مجردة معرفيًا، فعلى سبيل المثال الريشة التي تشير كسهم للطقس، فهي مؤشر يشير إلى شيء اتجاه الريح، ومع ذلك فإن ريشة الطقس ليست بالضرورة فقط علامة على ذلك، لأنها تُظهر أيضًا الاتجاهات الأربعة الثابتة للشمال والجنوب والشرق والغرب وتوفر البيانات، وهذا دليلًا على أن العلامات في لغة السيميائية الثقافية لها المعنى الاصطلاحي على الرغم من خيارات المعنى غير المستقرة لدعم المعنى الضمني لها، حيث يمكن أن يعمل الشريط اللامع

كمؤشر أو علامة تشير إلى هدية خاصة داخل الغلاف على عكس شيء يوضع في كيس تسوق بلاستيكي عادي.

**الأيقونات:** تصف السيميائية الثقافية الأيقونات على أنها هي البنية اللغوية التي تعكس بنية التجربة لدى البعض بطريقة أو بأخرى، والأيقونات هي (أنظمة سيميائية تشير إلى العلامات ذات الشكل المادي الذي يشبه إلى حد كبير خصائص الوضع الذي هم فيه، وكلمة أيقونة مشتقة من الكلمة اليونانية إيكون وهو ما يعني صورة فأن الرمز هو مجرد تقريب للواقع.)[١٨] وبالتالي فإن العلامة الأيقونية هي صورة قريبة لما تمثله وتشير إليه فقط، كما أن الأيقونات تشير إلى خاصية واحدة لمفهوم ما، ولا تستخدم أبدًا لتمييز أي سمة أخرى لخصائص هذا المفهوم، ومن الممكن التعرف على الأمر الذي تشير إليه بدون أي معلومات إضافية.

**العلاقة بين السيمياء والمسرح:**

تعددت الفنون الأدبية التي سبرتها السيمياء بالتحليل والتفسير، لكنها مع ذلك لم تدخل حيز المسرح[١٩] إلا مؤخرًا، على الرغم من أنه عالم مزدحم بالإشارات والعلامات التي تهتم السيمياء بدراستها، ولما كان المسرح مرآة تعكس واقع المجتمع بواسطة كم هائل من الوسائط اللغوية وغير اللغوية، فكان لابد أن يكون للمسرح أوفر الحظ والنصيب من هذا العلم، (ومع فترة الثلاثينات من القرن الماضي، ظهرت البواكير الأولى لسيمياء المسرح على يدي اتباع حلقة براغ، والتي يعود الفضل إليهم، نظرا لكتاباتهم التي كان لها دور كبير في وضع أساسيات سيمياء المسرح، وهو ما يصنع خصوصية للنص المسرحي، ولقد كان لمدرسة " براغ " الدور الأكبر في تفكيك الظاهرة المسرحية سيمائيًاعام١٩٢٦-١٩٤٨م، وبيان العلاقة التبادلية بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية)،[٢٠] وتحديد مدى إسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للنص المسرحي.

الفن المسرحي ينتج مجموعة من العلامات والايماءات التي تتشابك فيما بينها ويعتمدها المتلقي قبل قراءته لحقيقة النص– قراءة سيميائية– وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي وسياسي، وبما أن هذا النص يشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، و(المسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقين: النص والعرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، بما يفتح اقواسا متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: "سينوغرافية النص")[٢١]، ومن خلال هذا نجد أن "السيمياء" أعطت للنص المسرحي بعدًا آخر من التواصل بين النص والمتلقي، ويظهر هذا من خلال ما تحدثه العلامة من تأثيرات على المتلقي باعتباره مستقبلًا لتلك العلامات، هذا المتلقي الذي يقوم بعملية القراءة والتأويل ليصل إلى الفكرة المخفية وراء ذاك النص.

يعرف (باتريس بافيس pavis.p) سيمياء المسرح بأنها (منهج ينصب على تحليل النص الدرامي أو العرض، ويهتم ببنائهما الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألفان منها، كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة، وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعنى)[٢٢]، ومن هنا يتبين لنا كل عناصر السيميائية من نص وعرض ومتلقي، إضافة إلى النص المسرحي وهو ما تركز عليه الدراسة.

ورغم أن النص المسرحي يقترح بين أيدي القارئ مساحات شاسعة لا حد لها من الرؤى والأفكار التي تعكس ثقافة المجتمع الإيراني، وذلك أثري من أن يحاصرها طرح بمستوى أحادي، إلا إنه يمنح فرصة تلاقح أفعال الشخصيات، والخطابات، والصور الأيقونية للعنوان والمكان، في فضاء متحول وغير ثابت يدعو لأن تكون القراءة السيميائية متعايشة مع السياق، ومع المتخيل منه والواقعي في ترجمة للنص من

خلال ثقافة المجتمع الإيراني المجسد بعيدًا عن صلابة النماذج المفروضة، فلكل نص مسرحي لغته، وايقاعه الخاص به الذي يتفرد به ويتفاعل مع مضمونه وسرده، وبداية الاهتمام كان بإبراز القاعدة الأساسية حول لغة الجسد التي تتغلب فيها الأفعال على الكلمات، (فاللغة في المسرح لا تجسدها شفاه الممثلين بقدر ما يجسدها جسدهم وما يحيط به من علامات: كالأضواء والديكورات والأصوات الخارجية، لذلك أكد دارسوا سيمياء المسرح على تقسيم العلامة بحسب وظيفتها إلى تواصلية، دلالية، وثقافية)[٢٣]– والثقافية منها هي محل الدراسة–:

أ- **التواصلية:** المسرح عبارة عن آلة تواصلية تبعث لك عددً من الرسائل المتزامنة ولكنها تتباين من حيث إيقاعها وكيف نتواصل معها لتطبيق الجهاز المفهومي السيميولوجيا التواصلي الصادرة عن الديكور، والملابس، والإضاءة، ومواقع الممثلين، وإيماءاتهم وحركات وجوههم، محاولين تحديد التواصل المسرحي بوصفه عملية قائمة على التبادل، ومحاولين كذلك إقامة علاقة ترجمة أوتوماتيكية بين الدوال والمدلولات)[٢٤].

ب- **الدلالية:** إن العلامات في جوهرها تواصلية إلا أنها تحمل أكثر من معنى لدى المشاهد للعرض المسرحي؛ كونها تأخذ معانيها من المعجم الدلالي وغير الدلالي المتعارف عليه، إذ يمكن للمرسل إليه أن يتلقى جملة من العلامات ويفسرها بحسب رؤيته وتوجيهه، ويمكن أن يرد الدال متقلبًا دلاليًا حتى على مستوى الدلالات الاصطلاحية، فقد يحل العنصر الواحد على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقا للسياق الذي يظهر فيه[٢٥]، فما يقوم به الممثل من دور على خشبة المسرح في المشهد الأول يتحول في المشهد التالي إلى دور مختلف بمجرد تغير وضعه أو لباسه أو صوته أو وظيفته، فقد يتحول الطبيب إلى فلاح أو مدرس أو رجل أعمال، فنجد هذه المرونة في الدلالات الاصطلاحية وفي الوظائف الدرامية.

ت- **الثقافية:** بما أن المسرح ظاهرة ثقافية، فإن العرف والثقافة هما ما يجعل الجمهور يتقبل أو يرفض ما يشاهده، وتعمل الرموز والإشارات المسرحية على معالجة بعض الموضوعات التي يعطي لها المجتمع معنى وتمثل جزء من ثقافته، فهناك العديد من المفاهيم التي قد يتحور معناها بحسب ثقافة المجتمع: كالأخوة، والوفاء والعدل،... وقد يتعدى الرمز داخل العرض المسرحي ليكون رمزا مجسَدا من خلال ارتداء لباس معين يرمز إلى ثقافة شعب ما، أو احتواء الخشبة المسرحية على صورة حائطية ترمز إلى تمثال لمجتمع ما أو استعمال لغة معينة ترمز لطبقة اجتماعية راقية أو دنيا)[٢٦].

لقد انكب باحثوا براغ على دراسة الفن كحقيقة سيميائية مرتبطة بالسياق الاجتماعي والثقافي؛ فأي عمل فني في نظرهم هو إشارة تتكون من ثلاث عناصر، هي: (الدال وهو العمل الفني نفسه سواء كان مسرحية أو قصيدة أو تمثال، والمدلول وهو المعنى، أو الموضوع الجمالي الذي يمثل الأعراف والتقاليد الفنية الكامنة في الوعي الجمعي، والتي تعين المتلقي على الربط بين الدال والمدلول، والعلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي: ووفق هذا التصور يتحرر العمل الفني من أحادية التأويل ويظل منفتح عل العديد من الانساق الفنية المشتركة بين المتلقي والعمل الفني، وعليه فإن هناك علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام للمدلول)[٢٧]، وعليه يمكن أن تكون كل علامة في المسرح هي علامة لها دلالة ما، فالنغمة علامة والإضاءة علامة، وسيمياء الوجه والإيماءة علامة، والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس، واللَّوازم والديكور والموسيقى والمؤثرات الصوتية علامة، فكل ما هو موجود على خشبة المسرح يعد علامة سيمائية .

وعند النظر إلى ملامح المسرح الإيراني نجد أنه قد غرست جذوره الحديثة في أواسط عهد الدولة الصفوية بدءًا بالمسرحيات الهزلية التي كان أبطالها من القرويين السذج والشخصيات الغربية في المجتمع الإيراني، ثم تطور المسرح وركز على (نماذج

حية من الحياة والمجتمع الإيراني، وأقيمت المسارح في إيران بأمر من ناصر الدين القاجاري وأولها كان مسرح مدرسة دار الفنون)،[٢٨] فكان المسرح الغربي والمسرحيات المترجمة مثل مسرحيات موليير هي السائدة على المسرح الإيراني قبل الثورة الإسلامية، لكنها لم تلقى ترحيب لدى وعى المتلقي الإيراني رغم استبدال عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات والأماكن المحلية.[٢٩] وظهرت مسرحيات التعزية واستلهامها، باعتبارها غنية بالعناصر الدرامية، فقد أكد الناقد مرتضى راستكار :(أن حياة الإنسان المعاصر نوع من التعزية وأن الخشونة والعنف التي يتعرض لها هذا الإنسان تشبه خشونة أحداث كربلاء).[٣٠] وجاءت الثورة وأصبح للمسرح اتجاه آخر، فالمسرح الإيراني لم يتوقف بعد قيام الثورة الإسلامية رغم ما نال به من تدهور نتيجة لقمع الحريات، والاستبداد الذي كان يسعى لتخريبه بشتى الطرق والتي منها إنشاء المسرح الحكومي ليقضي على الفنانيين إما بالإنزواء أو بالتحول إلى موظفيين حكوميين، ولكن أصبح المسرح الإيراني بعد الثورة يأخذ شكل مسرح الكفاح حتى لو تعقبته الرقابة، فالفنان يقف على ساحة المسرح كعامل حشد لتجهيز القوات المكافحة، ووجدت الثورة الإسلامية فرصة للانطلاق والتطور والتجديد في المسرح، وارتفعت الأصوات بالمطالبة بدعم المسرح باعتباره منبرًا للتوجيه وبث روح الكفاح، لذلك (طرح محمود دولت آبادى بتكوين نقابة مسرحية يكون هدفها الدفاع عن المسرح وليس هجوم الرقابة)[٣١]، وبدأ الفنانون والعاملون في هذا الحقل يجتمعون ويتناقشون في فكرة إقامة نقابة لفناني المسرح، (ساهمت هذه النقابة بدورها في تقريب الأفكار وتشكيل الجماعات المسرحية التي كانت إزدهار المسرح، وانتخاب مجلس للفنانيين يتم من خلال توجيه النهضة المسرحية بعد إلغاء الرقابة الحكومية على المسرح)،[٣٢] وبدأ الاهتمام بالمسرحيات الجادة التي تركز على القضايا الإنسانية، فتخلى المسرح الإيراني بعد الثورة عن العبثية والسذاجة والتأثر بالغرب والمضامين التي توصف الأوضاع السياسية والمشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الإيراني قبل الثورة، (واتجه إلى بث القيم الإنسانية والأخلاقية وأنه ليس بحاجة لنقل روايات تاريخية عن الثورة والحفاظ على مكاسبها، بل استخدم الكتاب

المسرح كأداة لنقد المسؤولين والمعنيين بالانتقادات البناءه لكي يكون المسرح ظاهرة مؤثرة وإيجابية في سبيل تطويرالإنسان والمجتمع).[٣٣]

تمتع المسرح الإيراني بعد الثورة بكل السمات والمضامين الحديثة التي يجب دراستها ضمن السياق الثقافي الذي نشأ النص المسرحي في الأساس للتعبير عنه، ولا شك أن المسرح الرمزي يمثل جانبا مهمًا من المسرح الإيراني آنذاك، وينطلق هذا الاتجاة من أن المسرح وسيلة لترقية الفكر وإيقاظ العقل وتدريبه على التفكير المنظم الواعي، وعند النظر في (منظور العرض المسرحي أو الموضوعي، لا يملك الكاتب صلاحية تحليل الخصائص النفسية والعاطفية للشخصيات في العرض، ولا يمكن للمونولوج أو الحوار الداخلي للشخصية أن يصف ما تفكر به أو كيف تقول. لكن المؤلف يعرف عن الشخصيات أفعالهم وسلوكهم، ويمكنه إخبار القارئ بجميع المعلومات الضرورية عن الماضي والحاضر للشخصيات)[٣٤]، (فالكاتب لا يطرح قضيته مباشرة وإنما يغلفها من خلال عمل فني مجتمعي يرمز له بكل تفاصيله، ولعل هذا الأسلوب كان نتيجة طبيعية لعوامل الضغط السياسي التي أرهقت كاهل الأدب والفن المسرحي وجعلتهما يميلان إلى السير في دروب الفكر العميقة حتى يظلا بمأمن عن التوقف والذبول)[٣٥]، ولكن الأدب وخاصة المسرح يقبل التحدي ويواجة الضغط السياسي بضغط فكري وفلسفة عميقة ونظرة جديدة للإنسانيات، ومن أبرز كتاب المسرح الإيراني المعاصر الذين تبنوا هذا الاتجاه:(غلام حسين ساعدى، بهرام بيضائي، اكبر رادى، بهمن فرسى)[٣٦] فقدموا آثارًا جادة من الأعمال المسرحية وجعلوا من المسرح أداة لتوصيل الأفكار الإنسانية والقيم الأخلاقية والثقافة الإسلامية، ومن هذه المسرحيات تأتي مسرحية "دويدن در ميدان تاريك مين" التي تحمل أفكار فلسفية عميقة وتسير في ركب الثقافة الإسلامية، وبها شحن جماهيري لفكرة فشل أي تواصل بشري، فلا سبيل للنجاة غير اللجوء إلى الله.

**ملخص المسرحية:** مسرحية الركض في حقل ألغام مظلم مسرحية قصيرة مكونة من أربعة فصول، لأربع شخصيات هم: (كوهى ٦٠ سنة وهو قائد الثكنة والمحقق– مخمل ٥٠ سنة مساعد المحقق – ياقوت٢١ سنة وهو الحارس الليلي في الجهة الشرقية للثكنة والمذنب الأول – أمير ماهان ٢٧ سنة المذنب الثاني) تدور أحداثها بأكملها في بيئة افتراضية أعتقد أنها مصحة نفسية أو ملجأ أو سجن، أو ثكنة، على أي حال يمكن أن يكون هذا المكان هو مكان فرضه الكاتب على النص، لا نعرف عنه غير إنه مكان يُمنع فيه الحب والاتصال بالجنس الأنثوي ويعتبر جريمة بالنسبة لسكانه، تدور أحداث المسرحية حول قيام أحد السكان باختراق القوانيين والاتصال أثناء أجازته والخروج عن الحدود والقواعد المنصوص عليها، ويبدو أنه يمر بمراحل الحب الأولية التي تم سردها أثناء الحوار والتحقيق معه، وتدور ذروة أحداث المسرحية عند إبلاغ الجهات المعنية بذلك، وبالتالي يتم التحقيق في هذا الشأن، لتكشف الشخصيات أثناء الحوار عن أفكارها ومعتقداتها.

يدور الحوار في المسرحية بأكملها حول القضية الرئيسة في المسرحية وهو جرم ارتكبه أحد المذنبين، وتشترك شخصية كوهى وهي الشخصية الرئيسة في المسرحية في هذا الحوار في الأربعة فصول، فيتحدث المحقق كوهى في القضية عن مدى جرم هذا العمل وضرورة الضغط والتعذيب لعدم تكراره مرة أخرى، وأنه مخالف للقوانيين ونظم المكان، وكأن جريمة كبرى قد حدثت، وأن القدوة المثالية للمقيمين في هذا المكان هي الأشخاص الذين لا يفكرون، ولا يقعون في الحب، والمطيعون لكل الأوامر، وتظهر سمات ومعتقدات كل شخصية حول موضوع الحب ومراحل الاتصال ويصل إلى الاتصال الروحي الذي لا تؤمن به الشخصية الرئيسة في المسرحية، فهناك رسالة فلسفية في هذه المسرحية وهي أنه لا يوجد نظام آمن، يشعر الفرد بالطمئنينة سوى اللجوء إلى الاتصال الروحي، وأن الحل الوحيد هو أن نلجأ إلى الله.

رشحت هذه المسرحية في عام ١٩٨٦م من قبل لجنة التحكيم لجائزة مهرجان الدفاع المقدس، اعتقادا أن مضمونها له صلة بالحروب، بينما لا علاقة لها بالحرب سوى اسم المسرحية فقط! وكان هذا رد فعل مستور على هذا الترشيح: حيث قال مصطفى مستور في حوار له: (إن مسرحية الركض في حقل ألغام مظلم التي قد رشحها القسم الفني لجائزة أفضل كتاب للعام في مهرجان الدفاع المقدس، ليس لها علاقة بالحرب بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي عمل فلسفي تام)[٣٧]، وأضاف مستور في توضيح لمراسل قسم الكتاب بوكالة أنباء الطلبة الإيرانية: (أن كتابي هذا لا علاقة له على الإطلاق بالدفاع المقدس، وليس من الواضح بالنسبة لي سبب إعلان الحكام عن اسم هذا العمل الأدبي واختياره ضمن المرشحين لجائزة المهرجان).[٣٨]

المشهد الأول عبارة عن غرفة كبيرة نسبيا. توجد طاولة طويلة في منتصف الغرفة وثلاثة كراسي خشبية تحيط بها، وتقع الطاولة تحت مصباح يتدلى من السقف إلى الطاولة مباشرةً. وضوء هذا المصباح هو المصدر الرئيسي لضوء المسرح. يتم وضع اثنين من الكراسي على طرفي الطاولة ويتم وضع الكرسي الثالث في منتصف الطاولة في مواجهة الجمهور. في الطرف الأيسر من المسرح، تم بناء فتحة تهوية كبيرة جدًا ولكن صامتة في الجدار المقابل بجانب الجدار الأيمن، ويوجد رف مملوء بالمجلدات ومن الواضح أن حجم المجلدات أكبر بكثير من سعة الرف. يحمل "مخمل" مجلدًا في يده ويقف بجوار الرف، وعلى مسافة أبعد قليلًا، في الجزء المظلم نسبيًا من المسرح، يسير كوهي موازيًا للطاولة حاملًا بعض أوراق ملفات في يده. يأتي إلى الطاولة ونراه للحظة بسبب ضوء المصباح فوق الطاولة، وفي بعض الأحيان يعود إلى الجزء المظلم من المسرح، ولا يمكن رؤية سوى ظل باهت وغير مرئي له.

**المطلب الأول: سيميائية العنوان:**

يعد العنوان[٣٩] نصًا موازيًا للنص، وبوابة عبور المتلقي له، وعليه لا بد أن يكون العنوان أكثر إثارة واستقطابًا وجذبًا للجمهور، ويعرف العنوان على" أنه علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما يؤدي وظيفة تناصية إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا[٤٠] فالعنوان عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وايديولوجية، ودعم "رولان بارت" رؤيته لسيميولوجيا العنوان على ذلك، فعلى سبيل المثال السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذه الملابس تطلعني بدقة على مقدار امتثالية الإنسان أو شذوذه، وأشياء كثيرة كالايماءة، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة، أشياء متنافرة جدًا، والذي يمكن أن يجمع بينها هي إنها على ألاقل كونها أدلة، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية أخلاقية، وأيديولوجية كثيرة، لابد الإحاطة بها من تفكير منظم، هذا التفكير هو سيميولوجيا العنوان، لذا يعد العنوان مفتاح وسمة تدل على النص ويعد بمثابة فكرة عامة تشرح ما يدور فيه من أهداف وأفكار، يرمز إليها الكاتب، فهو رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه / المتلقي.

فسيميائية العنوان تحمل معها إظهار لأمر خفي وتكشف عنه، وبه يعرف النص ويتميز عن غيره، لأن العنوان "يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل الأولى والأساسية، التي تجعل المتلقي- عبر هذا النوع من النظير النصي- يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله)،[٤١] فيبدو أن العنوان هنا يعمل كوسيلة للكشف عن الأمور الخفية، فهو يجمع ويلخص مقاصد ومعانى النص المسرحي، وذلك لتسهيل عملية القراءة والاطلاع، فالعنوان مفتاح سحري لولوج في عالم النص، وبما أنه كذلك فلا بد أن نطرح تلك التساؤلات، هل كان كذلك في عنوان مسرحية "الركض في حقل ألغام مظلم"؟ وهل يعد العنوان في هذا النص المسرحي بوابة للنص حقًا، أم أن النص هو بوابة العنوان؟ وهل توجد علاقة بين العنوان والنص؟ وماهي الدلالات التي يشير إليها عنوان المسرحية من حيث هو نص موازٍ للمسرحية؟

مسرحية "دويدن در ميدان تاريك مين/الركض في حقل ألغام مظلم" يحمل عنوانها علامات دلالية، تشير إلى العلاقة التواصلية التي تربط بين المرسل والمتلقي، ويعمل على تفجير ما لدى المتلقي من مخزون ثقافي وفكري، يبدأ المتلقي من خلاله بعملية التأويل لفهم ما يشير إليه العنوان وما يحمله من مدلولات، وهذا ما أكده بارت"Barthes.R":(أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية)؛[٤٢] لذلك نجد أن جملة "دويدن در ميدان تاريك مين /الركض في حقل ألغام مظلم" كعنوان مسرحي ضمت ما يحتويه النص واختزنت ما فيه من دلالات، وعلامات ورموز، شكلت مرتكزًا دلاليًا، يمكن من خلاله العبور إلى النص، ولفهم ما يحمله عنوان المسرحية من دلالات، ندرسه على المستويات التالية:

١- المستوى (المعجمي والصرفي): يسعى هذا الجانب المعجمي للكشف عن عنوان مسرحية (دويدن در ميدان تاريك مين) فتعني كلمة " دويدن/أن يجري أو أن يعدو ويسعى أو أن يبذل جهد "، وكلمة " ميدان/ حقل أو ساحة أو ميدان"، و" مين/ لغم"، وكلمة " تاريك/ مظلم أو معتم، مبهم، ضال، قذر " [٤٣]

٢- المستوى الفونولوجي الصوتي: هو المستوى الصوتي للكلمة بحيث (يحدث التلفظ الأول لمقاطع صوتية تكون ذات دلالة إذا ما كان تركيبها مختلفة أصواته)[٤٤] فعنوان (دويدن در ميدان تاريك مين /الركض في حقل ألغام مظلم) اللفظ الأول "دويدن/ الركض"، تتكون من أربعة مورفيمات، الر/ ركـ / ض، أما اللفظ الثاني من العنوان " ميدان/حقل" فمكون من حقـ/ ل، واللفظ الثالث "مين/ ألغام" ألـ / غا/ م، واللفظ الرابع "تاريك/ مظلم" مظ/لم، وعليه فإن هذه الصوامت والصوائت والمقاطع الصوتية والمورفيمات مجتمعة في العنوان شكلت دلالات ساهمت في جودة الأداء وإبرازه، وفي تحسين النطق، وساعدت على توليد الدلالات عبر التشكيل الصوتي للعنوان.

٣- المستوى المورفولوجي التركيبي: يضم المستويين الصرفي، والنحوي، ويمثل دلالة تعد جوهر المادة اللغوية المشترك في كل ما يستعمل من اشتقاقاتها وأبنياتها الصرفية،[٤٥] فهذه الجملة الأسمية التي تعبر عن حقيقة ثابتة بخلاف الجملة الفعلية التي ترتبط بواقع متغيير لكننا إذاء جملة أسمية لها حالة من حالات الثبات، بمعنى أن هذا شأن الإنسان دائمًا يركض في الأرض بحثًا عن المتعة والاتصال بالآخر، وبالأخص التواصل الجسدي، بالإضافة إلى أن كل ما يتصل بالجسد أو الحديث عنه يعد كالركض في حقل ألغام مظلم، كونه مظلم لأن أبعاده وحقيقته دائما مختفية ومستترة. في حين مثلت اللفظة الثانية "حقل" حقلا دلاليًا سلبيًا، في حين مثلت اللفظة الثالثة "ألغام" في حين مثلت اللفظة الرابعة "مظلم" فجاء العنوان مختزلا فيه معان مؤجلة، تعبر عن المخاطر التي ممكن أن تكون موجودة بوفرة في هذا الحقل من الألغام المظلم، كما توحي بالضياع والتية فيه، من هذا المنطلق فإن العنوان المختار عبارة عن إيحاءات وإيماءات، لم يكن تصريحيًا مباشرًا.

٤- المستوى الدلالي الذي يميز البحث الدلالي، هو (عمق الدراسة في معنى الكلمات، والتراكيب متخذا في ذلك منهجا يتوخى معيارية اللغة والكلام )[٤٦] فالدراسة في علم الدلالة أمر مهم حيث يرى ميشال زكريا أن علم الدلالة (هو مستوى من مستويات الوصف اللغوي، ويتناول كل ما يتعلق بالدلالة أو بالمعنى فيبحث مثلا في تطور معنى الكلمة ويقارن بين الحقول الدلالية المختلفة)[٤٧] لأن (اللغة نظام إشاري/ سيميولوجي، والكلمة صورة صوتية، وتصور ذهني دال ومدلول).[٤٨]

فلو أسقطنا هذا المستوى الدلالي على عنوان "الركض في حقل ألغام مظلم" لألفيناه محملاً ، بدلالات عديدة، وثنائيات لامتناهية، رغم كونه جمله أسمية فيعطينا معنى أو حالة من الثبات، إذ كشفت اللفظة الأولى من العنوان "الركض" حقلا دلاليًا به حركة وفرار وهروب، بل أقصى حركة من الجري، وحالة من حالات الفرار من ـ إلى، الفرار من مكان إلى مكان آخر، أو الفرار من حالة إلى حالة أخرى، والركض بهذا

المفهوم هو حالة من حالات الهروب أو الفرار من شيء مفزع ومرعب، أو ركض نفسي أو الركض داخل الروح، والركض بهذا المفهوم يجعلنا نبحث في عنوان هذا النص المسرحي ليطرح تساؤلا فيماهية هذا الشئ المفزع الذي يجب الهروب منه؟! هذا التأويل من الممكن أن يتمثل في دور شخصية المذنب الذي يريد الهروب من هذا المكان الذي ربما يكون سجن أو ثكنة حربية، أو مكان نفسي يسجن فيه روحه، ويريد الفرار منه إلى خارجه، وربما يكون هذا السجن هو سجن رمزي يمتد ليكون هو الحياة، فأي خروج من هذا المكان لأي مكان آخر يكون بمثابة الركض في حقل ألغام مظلم، وكونه مظلم أي أن الشخص الذي يركض هو بالضرورة سوف تصيبه شظايا هذه الألغام لأنه يجرى على غير هدى، وبالتالي فإن كل محاولة للهروب والفرار من هذا السجن/ أو المكان الرمزي إلى أي مكان آخر، تكون للأسف محاولة محكوما عليها بالموت أو بالفشل، وبالتالي يجب البحث عن معنى آخر أعمق داخل النص، وهو أحد تجليات الركض هنا في هذا النص، الذي له معنى من معاني التحرر أو الخروج والركض من الحصار الجسدي، وأن هناك محاولة خروج الجسد نفسه من المكان ومحاولة الاتصال بالطرف الآخر/الأنثى، فكان محاولة الركض في نفس المكان وهو الحقل المظلم بدون جدوى، وهذا النوع من الاتصال الذي حدث هو نوع من أنواع العمليات المرفوضة أو الأنتحارية، وعند تحليل السيموطيقا لهذه الدلالات (الركض– حقل– ألغام– مظلم) تصب في معنى واحد وهي المخاطر والمغامرة الانتحارية التي يمر بها الركض في هذا الحقل. وعند النظر لهذا المصباح الذي يتدلى من أعلى المسرح لينشر ضوءه على طاولة التحقيق فقط، من الممكن أن يكون هذا الشكل السيموطيقي هو الإنارة أو المخرج الوحيد الذي يتحدث عنه المذنب وهو اللجوء إلى الله وأن هذا الضوء هو الفرصة والمصدر الوحيد لكي يكون الركض له معنى وجدوى، وما يؤكد عقيدة المذنب أنه الخروج، والخروج هنا هو الخروج والركض والفرار إلى الله، والصعود إلى الله، وأن هذا الضوء الذي يصدر من الأعلى هو نور وضوء الحقيقة، وبالتالي تكون المسرحية على مستوى البصري وهذا المشهد هو ما يوضح العنوان، وأن

الركض والسبيل الوحيد إلى التحرر يكون عبر هذا الضوء والنور الذي يصدر من الأعلى ، وميزة هذا الضوء الذي يأتي من الأعلى أنه هو الضوء الوحيد في كل هذا الظلام، وأن الحركة نحو هذا الضوء والإرتقاء إليه، فهو بالتأكيد يلغي إمكانية الاصطدام بالألغام، لأن حقل الألغام أرضي، وكونه أرضي فهناك احتمالية الاصطدام بالألغام الموجودة في هذا الحقل المظلم واردة بل مؤكدة، ومن ثم فإن الباب الوحيد الموجود للخروج والتحرر هو الخروج إلى الله والتحرر الداخلي والروحي والفكري الذي يتصل بالحق والنور واتصال الإنسان بخالقه، وأن اللجوء إلى الله هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة والنجاة المحتم.

وإذا كانت الصوتيات واللغويات تدرسان البنى التعبيرية وإمكانية حدوثهاّ في اللغة، فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية، فّبين هذا المستوى دلالات العنوان وربط بين المستويات السابقة، إذ لا يمكن فصل الدلالة عن التشكيل الصوتي الفونولوجي ولا المورفولوجي التركيبي، كما ربط بين العنوان والنص المسرحي.ّ

كما يتمتع عنوان المسرحية بوظائف عديدة منها:

١- الوظيفة التعيينية: وهي وظيفة إلزامية في العنونة لضرورتها في تعيين اسم النص، وتحديد هويته، فتسمية المسرحية بهذا العنوان تضمن له التعيين والتحديد اللذين يوفران له حضورا مغايرا عن العناوين الأخرى.

٢- الوظيفة الوصفية أو الإحالية: تتمثل في وصف النص إما موضوعاتيًا وإما إخباريًا، أي وصف لموضوع النص، وتبعا لذلك يمثل العنوان إعلانا عن محتوى النص ومضمونه من خلال إحالته عليه. ولكن لم تتوفر هذه الوظيفة الإحالية في المسرحية عند الكثير من المتلقين إلا لمن يعرف من هو الكاتب وما هي رؤاه الفلسفية.

٣- الوظيفة الإيحائية أو الشعرية: يكون العنوان فيها توليد المعنى من رحم النص وتتحقق هذه الوظيفة في المسرحية إذ يكتسب العنوان بفضلها طاقة إيحائية جمالية تقوم على خرق اللغة المألوفة المتوقعة يقصد بها ما يوحى به العنوان لدى متلقيه.

٤- الوظيفة الإغرائية أو التأثيرية: تعد الوظيفة المحفزة على القراءة و(الركض في حقل إلغام مظلم) من العناوين التي تقود الجمهور والمتلقى في فضاء الإغواء وساحة المخاطرة، وتفتح أفقا لدى المتلقي وشد انتباه بكون ماهية المخاطر التي من الممكن أن يتعرض لها شخصيات المسرحية، وتطرح تساؤلات في كيفية النجاة وانتظار نهاية الأحداث.

**المطلب الثاني: سميائية الشخصيات:**

يتضمن أي نص مسرحي مجموعة من الرسائل يبثها الكاتب، وهذه الرسائل لا تصل بشكل مباشر؛ إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للمتلقي لفكها ومن بينها الشخصية المسرحية التي تعد من أهم العلامات التي يقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النص المسرحي، فهي تنمو وتتطور كما يتطور الحدث المسرحي وتطورها محكوم وفق محور الزمان بمجهر القارىء، فهي تبنى على مراحل حسب شفرة معينة ولا ترجع إلى الخلف، ومن خلال تحديد مواقعها، يتم الكشف عن العلامات الصغرى، والتي تحدد بواسطة علامات كبرى كالملابس، والسلوك، والشكل، والماضي، وشبكة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها.

وتحليل الشخصية المسرحية من الناحية السيميائية عملية بالغة التعقيد وذلك لصعوبة تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون تقاطعه مع آخر فعند تحليل الشخصية يحدث نوع من التعارض أو المقابلة، ولقد وضعت الدراسات الحديثة مجموعة من المعايير المنتهجة في تحليل الشخصية منها دراستها من حيث كونها دالا

ومدلولا وكذا البحث عن مستواها العلامي (السماتي) ومرجعياتها وخطاباتها النهائية التي يبثها المؤلف من خلالها.

لا يمكن أن نغفل أن الشخصية[٤٩] تعد العمود الفقري لأية قصة أو رواية أو مسرحية، فالبناء القصصي والمسرحي أو أي عمل أدبي لا ينهض دون وجود شخصية (إذ ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات)[٥٠]. فالشخصية تعد أساسًا قويًا من أسس بناء النص السردي وتماسكه، حيث تضفي الشخصية بملامحها المميزة التماسك البنيوي على النص السردي ملتحمة ببقية بنياته الأخرى من أحداث ومكان وزمان، لذا يركز الكتاب على ملامح الشخصية ودلالتها في النص)[٥١].

حتى جاء القرن العشرون وبرزت نظريات جديدة في العلم والفلسفة، فتغيرت الرؤية للشخصية، فأصبح ينظر لها في إطار دلالي أكثر منه تاريخي واقعي، وغدت التصورات عن الشخصية متوازية مع النقد الجديد وبخاصة السيميائي منه بعتبارها رمز يحمل دلالة النص، والذي استبعد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي يهتم بالدراسة النفسية والتاريخية والجسدية للشخصية، بل جعل الشخصية عبارة عن مجموعة من العلامات داخل النص. وبهذا غدت قضية الشخصية (قضية لسانية لا وجود لها خارج النص، لأنها ليست سوى كائنات من ورق، أو هي خديعة أدبية يستعملها الكاتب عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة)[٥٢].

تقوم الشخصية من المنظور السيميائي على فعل معين وعلى خط زمني وفي إطار مكاني معين، وتكون الشخصية بمثابة دال (significant) حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها أما الشخصية كمدلول (signifie) فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحات وأقوالها وسلوكها داخل النص، وبذلك صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته[٥٣]، وتعد الشخصيات من العناصر المجسدة للعلامات وظهورها على المسرح، "فالباحث في موضوع الشخصية يواجه صعوبات معرفية متعددة، إذ تختلف المقاربات

والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ لشخصية جوهرًا سيكولوجيا وتصير فردًا، أي ببساطة "كائنا إنسانيا" وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا أيديولوجيًا، باعتبارها جوهرًا سيكولوجيا، ولا نمطًا اجتماعيًا، وانما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، فللشخصية الدرامية عدة أبعاد والتي يقصد بها تفاصيل الدور المختلفة ويمكن تقسيم تلك الأبعاد إلى ثلاثة أبعاد رئيسية كالتالي: (أبعاد سيكولوجية: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، وأبعاد خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية كالقامة، لون الشعر، العمر، وأبعاد اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية كالمهنة، وطبقتها الاجتماعية: عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة).[٥٤]

أن الشخصية هي علامة بشكل أولى، وذلك من خلال دمجها في الإرسالية المحددة كإبلاغ أي مكون من علامات لسانية، كما تعني الشخصية بأنها ليست مقولة أدبية محضة، وإنما هي أمر مرتبط أساسًا بالوظيفة اللغوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية[٥٥]، فالشخصية علامة دلالية بكل ما تحمله من مواصفات داخلية وخارجية أو وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقل عنها في النص، إن الشخصية بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدد كنوع من "المورفيم" وهو غير ثابت يتجلى من خلال دال متقطع أو مجموعة علامات تحيل على مدلول متقطع والذي يعطى معنى أو قيمة للشخصية.

عادة ما تدخل الشخصية في المسرحية مرفقة بشخصيات أخرى، الإ أننا نجد البطل ينفرد بالمونولوج الداخلي بالمقارنة بالشخصيات الأخرى والتي لا تظهر الإ من

خلال الحوار، كما قد يتحكم في ظهور الشخصية/ البطل الإشارة المكانية أو التحديد المكاني من خلال جزء موجه ومنظم في النص المسرحي.

تقوم مسرحية (دويدن در ميدان تاريک) على أربع شخصيات هم: (كوهى) البالغ من العمر ستين عامًا وهو قائد الثكنة والمحقق، و(مخمل) ويبلغ عمره خمسين عامًا مساعد المحقق، و(ياقوت) عمره إحدى وعشرين عامًا وهو الحارس الليلي في الجهة الشرقية للثكنة، ويشار إليه بكونه المذنب الأول، و(أمير ماهان) البالغ من العمر سبع وعشرين عامًا وهو المذنب الثاني.

تنهض مسرحية (دويدن در ميدان تاريک) للكاتب (مصطفى مستور) على حوارات فلسفية، يأتي في مقدمتها مناقشة قيمة الإنسان في ظل ظروف شديدة القيود والصرامة التي تفرضها طبيعة الحياة العسكرية. وعلى الرغم من عدم الإشارة الصريحة للفضاء المسرحي إلا أن الأحداث تشير إلى كونه ثكنة عسكرية بها غرفة تحقيقات وسجن للمذنبين، كما نتعرف على الشخصيتين الرئيسيين (كوهي) و(مخمل). ويبدو منذ السطور الأولى في الفصل الأول اللغة العنيفة والقاسية من قبل قائد الثكنة والمحقق (كوهي) تجاه (مخمل) مساعده:

**" مخمل: سيدي، لقد اعترف للمرة الثالثة الليلة الماضية.**

**كوهي: الليلة الماضية؟ فلماذا تخبرني الآن؟**

**مخمل: سيدي، عندما اعترف الليلة الماضية، كنت تستريح. لم أقصد إزعاج راحتك يا سيدي.....**

**كوهي: وبطبيعة الحال لا ينبغي أن تعرف، لأن الإنسان عندما يفكر فإنه يدخل إلى الجانب الأكثر خصوصية وانعزالًا وخفاءً من وجوده. يبقى كما هو كمن يدخل غرفة ويغلق الباب أمامه، هل يمكننا رؤية الأشخاص الموجودين بين الجدران الأربعة الذين لا نستطيع رؤيتهم؟ هل يمكننا رؤيتهم يا مخمل؟.. "**[٥٦]

يبدو من الحوار المسرحي السابق، أن هذه العلاقة لا يمكن وصفها بالعلاقة السوية والطبيعية المفترضة بين قائد ثكنة عسكرية ومساعده، بل هي علاقة أقرب إلى علاقة السيد بالعبد، تفتقر للتقدير والاحترام، بل أن القائد ينفي عن مساعده وجوده وتحققه الإنساني من خلال امتعاض القائد وتهكمه في إشارة مساعده أنه يمارس حقه في التفكير. وتصل وتيرة الحوار المسرحي بين القائد والمحقق (كوهي) ومساعده (مخمل) إلى مستوى الإهانة؛ لحرص المساعد ألا يزعج القائد في الليلة السابقة ولم يوقظه لاستكمال التحقيقات مع المذنبين وآثر أن يجعله ينال قسطًا وافرًا من الراحة:

**" كوهي: [يأتي إلى مقدمة المسرح] كنت أفكر فيما يمكن أن يكون في رأس أبوك بدلًا من العقل.. صخر؟ أم خشب؟ أم روث الدواب؟ بعد سبعة عشر عامًا و...**

**مخمل: تسعة أشهر يا سيدي.**

**كوهي: بعد العمل لمدة سبعة عشر عامًا وتسعة أشهر، مازلت لا تشعر بأي شيء. مازلت لا تستطيع إدراك مدى أهمية مثل تلك الأخبار أكثر من راحتي بالنسبة لي،منذ متى ونحن نعمل على هذه القضية، يا مخمل؟..."[٥٧]**

حرص الكاتب (مصطفى مستور) منذ بداية الفصل الأول، أن يجري حوار بين منسوبي الثكنة العسكرية (القائد/ مساعده) ليضفي على المعادل الموضوعي المستهدف مزيدًا من التوهج الذي يهدف إليه وهو أن النفس البشرية لا تتحرر إلا بعد أن تتحرر من الذل، ذلك الشبح المظلم الذي يضغط على النفس الإنسانية ويكبتها، فيقتل فيها الكثير من خصائصها الإنسانية وطاقاتها البشرية. وإذا كان هذا مستوى العلاقة بين النظراء من القادة، فلا عجب أن يكون إهدار الإنسانية أشد فظاعة بين القائد والمجند/ المذنب، وقد اختار الكاتب الوسط العسكري مسرحًا للأحداث، ليوجه رسالة ضمنية للقارىء مفادها، أن الانضباط والالتزام المعروفين عن الحياة العسكرية ليسا مبررًا للتجاوز والغلظة في التعامل.

وعلى الرغم من أن الكاتب (مصطفى مستور) لم يقدم لشخصياته في بداية النص المسرحي بمعلومات كافية، إلا أنه اكتفى بالإشارة إلى الفئات العمرية وأدوارهم داخل الثكنة العسكرية، فالقائد(كوهي) يبلغ من العمر ستين عامًا ومن خلال الحوار المسرحي وتعليقات الكاتب داخل النص المسرحي يتبين للمتلقي أن ظروف القائد الصحية ليست جيدة بسبب تقدمه في العمر:

" **كوهى: جيد جدًا، ينبغي أن نراجع كل شئ مرة أخرى، الخلاصة أقرأ ذلك الملف الملعون منذ مدة، وأنا أشعر أن أذني قد ثقلت ولا أسمع لا بد وأنها الشيخوخة..**"(٥٨)

وفي موضع آخر:

" **يأتي كوهى لطرف الطاولة ويحرک عينيه بالقرب من الورقة، ويحدق في الكتابة لمدة دقيقة...** "(٥٩)

وقد أفاد الكاتب من توضيح الظروف الصحية للقائد (كوهي)، حيث يصادف المتلقي في مواضع مختلفة من الحوار المسرحي أن مساعد القائد (مخمل) يعاني من آلام في خصره وظهره بصورة تعيقه أن يقف مدة طويلة منتصبًا أمام قائده، فما كان جزاءه إلا الإهانة، ليؤكد الكاتب على رسالته الرئيسة وهي افتقار السلطة ممثلة في علامة/ القائد (كوهي) للإنسانية والرحمة والاحترام:

" **كوهى: لماذا تترنح لليمين واليسار مثل القرد؟!...**

**مخمل: ( وضع قدمه اليسرى على الأرض) لم أقصد أنني أتجرأ سيدي...** "(٦٠)

وفي موضع آخر: **كوهى: ( صرخ بشدة ) ما هذا الخطأ الذي تفعله؟**

**مخمل: سيدى ، خصري.**

**كوهى: أخرس يا أحمق! من الأفضل أن تضبط نفسك حتى لا تتحرك صوب اليمين واليسار.**

**مخمل: أنا متأسف سيدي، أتسمح لي بأن أجلس؟**

**كوهى: أجلس بسرعة وقل ماذا تعرف عن هذا الغبي؟... "**[٦١]

وفي موضع آخر:

**" كوهى: هل أذنك الطويلة هذه وضعت بها قطن؟**

**مخمل: نعم سيدى كنت أفكر في شيء ما.**

**كوهى: هل كنت تفكر في شيء آخر؟!**

**مخمل: نعم يا سيدي.**

**كوهى: في ماذا؟ فيما كنت تفكر يا عديم الإحساس ؟**

**مخمل: زيت السمك، سيدي.**

**كوهى: ( وجه وجهه نحو مخمل ) زيت السمك؟!**

**مخمل: سيدي ، خصري.....**

**كوهى: ( تقدم إلى مقدمة المسرح بجنون ، وهو يصرخ) من الواضح أنك على علم بما كان يحدث في هذه الخرابة، نحن نتحدث عن موضوع مهم ومعقد للغاية مثل الرغبة في الاتصال، ونريد أن نكتشف الحقيقة المهمة وأنت في ذلك الوقت يا أحمق تفكر في زيت السمك ؟!**[٦٢]

إن المعادل الموضوعي الذي يحرص الكاتب (مصطفى مستور) على توصيله من خلال العلامات الحوارية داخل النص المسرحي تدور حول عنصري العزة والكرامة المقومان الأساسيان في النفس البشرية السوية، وإذا كان للكرامة ضريبة، فالذل ضريبته أفدح ـ في كثير من الأحايين ـ من ضريبة العزة، وإن بعض النفوس الضعيفة يُخيل إليها أن للكرامة ضريبة باهظة لا تطاق، فيختار الذل والمهانة، هربًا من هذه التكاليف

الثقال، فتعيش عيشة تافهة رخيصة، مفزعة قلقة، تخاف من ظلها، وتفرق من صداها مصداقًا لقوله تعالى:"يحسبون كل صيحة عليهم..." [٦٣]"ولتجدنهم أحرص الناس على حياة..." [٦٤] فإذا لبس الإنسان لباس الذل انقلبت حياته من الأمن إلى الخوف والرعب، كما يحرص الكاتب على الإشارة إلى المعتقدات الثقافية للشعب الإيراني الذي يعرف قيمة المكملات الغذائية الموجودة بزيت السمك وتساعد على تخفيف الآلام وتحسين التيبس وعلاج للتهاب المفاصل ويعتبر بديل كافيا إلى الحاجة للأدوية المضادة للالتهاب.

وتلعب الشخصيات الثانوية في النص المسرحي (الركض في حقل ألغام مظلم) دورًا فاعلا في تقديم علامات إنسانية مهمة تحمل شحنات دلالية في سبيل أن يتلقفها المتلقي، وتتحقق من وراءها الرسائل الضمنية المستهدفة، من بين هذه الشخصيات المسرحية شخصية (ياقوت) حارس في النوبة الليلية بالثكنة العسكرية، ويحاكم لكونه مذنبًا بمخالفة الضوابط والقواعد العسكرية، ويتأهب المتلقي للتعرف على التهمة الموجهة إليه، فيفاجيء من الحوار المسرحي بين قائد الثكنة والمحقق (كوهي) والمجند والمذنب (ياقوت)، أن تهمته هي الإدانة بالحب وغرامه لإحدى الفتيات:

**" ياقوت: (خائفا) يا سيدي ، صدقني لم يكن هناك اتصال في الموضوع، اقسم بالله.**

**كوهى: يا مخمل ألم يكتب داخل تلك الأوراق حول الاتصال؟**

**مخمل: ( مترددا، لم يسمع السؤال) سيدى؟**

**كوهى: في داخل هذا الملف اللعين هل يوجد إقرار أو شئ مثبت حول هذا الاتصال؟**

**مخمل: نعم سيدي، لقد أقر بالمرات الثلاث.**

**كوهى: الاتصال، لا شك أنه من الممكن أن يحدث على عدة مستويات، المستوى الأول يبدأ بالنظر فعندما أنظر لهذه الطاولة (أشار إلى الطاولة) أو هذا المصباح**

**(أشار إلى المصباح ولكن لم ينظر إليه) المستوى الأعلى هو الاتصال باللمس أو الاتصال الجسماني فعندما أضع يدي على الطاولة ( يضع يده على الطاولة ويرفع كأس الماء من فوق الطاولة) فهكذا انا على اتصال باللمس مع الطاولة والكأس، والمرحلة الأعلى من ذلك – وأعتقد أنكم لا تفهموا ذلك يا عجول هو الاتصال الروحي، أي اتصال روحين أو شيئين غير ماديين مع بعضهم البعض حسنًا، ما هو نوع الاتصال الذي حدث في المرات الثلاث؟**[٦٥]

وفي موضع آخر:

**مخمل: (يتصفح أوراق الملف ويقف عند صفحة معينة) في اليوم الثالث كان الاتصال عن طريق النظر وفي الخامس من مارس كان الاتصال عن طريق اليد.**

**كوهى: اليد؟!( بدأ يحرك قدمه بموازاه الطاولة ).**

**مخمل: سيدي، قد كتب هنا ذلك، وفي الواقع أن المتهم اعترف بذلك.**

**كوهى: أقرأ ! أقرأ هذا الاعتراف.**

**ياقوت: (مترجيا) من فضلك لا تقرأ سيدي.**

**كوهى: (المشهد ينمحى منه الظلام) أقرأ.**

**مخمل: ( من داخل جيب جاكته أخرج نظارته وينظفها بدقة بمنديلها).**

**ياقوت: ( مخاطبا في الظلام ) أرجوك سيدي.**

**مخمل: سيدي، أنه في الخامس من مارس وقبل الاتصال قد خاطب الطرف المعني بجملة هل تريد ماهي هذه الجملة؟**

**كوهى: ( من داخل الظلام ) ماذا قال؟**

**مخمل: ( قرأ من على الورقة المكتوبة ) أنا أحبك بشكل لا يمكن توضيحه حتى أنني أخاف من زيادة هذا الحب الذي وقعت به.....**

**كوهي: ( صرخ) هل صدقت يا عجل؟!.** " (٦٦)

يكشف الحوار المسرحي السابق عن علامة مهمة وهي (الحب)، وقد تم صوغه في المشهد المسرحي عند(مصطفى مستور) بوصفه جُرم يستحق الحساب والعقاب، على الرغم من كون " الحب هو إحدى المعاني الأصلية للوجود، فهو معنى أصيل من معاني الوجود، والحب يمنح الحياة معنى، ويجب أن تعاش تلك الحياة من أجل تحقيق هذا الهدف، والحب لا يُعد مصدرًا للسعادة فحسب، بل هو وجود، وطاقة يستمد الإنسان منها هويته، ولقد أولى علماء النفس أهمية قصوى لدراسة الحب بأنواعه في تحليلاتهم، لأسس الحياة النفسية السوية، وعلى الرغم من اختلاف نظرتهم إلى مفهوم الحب، إلا أنهم أجمعوا على أنه أحد حقول الحياة المهمة".(٦٧)

عندما يُجرم الحب، ويعمل قائد الثكنة/ المحقق (كوهي) على التنكيل بالمجند/ المذنب (ياقوت)؛ لكونه محبًا وعاشقًا، فالمعادل الموضوعي هنا هو الموت، فالرسالة الضمنية التي يسعي الكاتب (مصطفى مستور) إلى تقديمها إلى المتلقي أنه في حال غاب الحب أو جُرم، يكون معنى ذلك هو الهلاك والموت. وتأكيدًا لذلك يجري على لسان قائد الثكنة/المحقق (كوهي) جملة حوارية يُفهم منها أن المؤمنين بالحب لا يستحقون الحياة ولا الهواء الذي يستنشقوه:

**" كوهي: (يأتي إلى مقدمة المسرح ويدير ظهره عن ياقوت ومخمل، ويصرخ بأعلى صوته الذي يأتي من الحنجرة وهو الصوت المتوقع من حنجرة مثل حنجرته) تهوية! هناك رائحة متعفنة من الحمامات تنفذ حتى نخاع المخ (مخمل يمسك بياقوت ويرفعه**

**من على المقعد ويتوجه به إلى المكيف بنهاية المسرح؛ ليضغط على مفتاح المكيف، وفجأة يسمع صوت يأتي من فتحة التكييف ويملئ المكان، مخمل دفع ياقوت بشكل كامل أمام شفرات المكيف وعاد أمسك برأسه، نسمع بقية كلام كوهى همسًا والنصف الآخر غيرمفهوم وسط ضجيج التهوية المزعج) دعه يبقى هناك حتى يفقد وعيه، أيها الحيوان الغبي عديم الإحساس. (يضع يديه في جيب معطفه ويبدأ بالمشي مثل المجنون) شواطئ هاواي؟ لاس فيجاس؟ مونت كارلو؟ سأصلحكم جميعًا، وسأبقيكم أمام جهاز التهوية حتى لا تستطيعوا التنفس أو تموتوا، من المؤسف أن يصل هذا الهواء النظيف إلى رئتيك. يجب أن تمتلئ خلايا رئتك بنفس الرائحة العفنة، مثل أفكارك التافهة، ومثل مئات العجول أمثال ماهان وأمثالك وما شابه ذلك... "**[٦٨].

كان (مصطفى مستور) صادقًا حينما صرح أن مسرحية (الركض في حقل ألغام مظلم) ذات مغزى فلسفي، فهو من خلال العلامات الحوارية يُعلي من المشاعر الإنسانية، ويرى أن من ينكر عن المرء حقه في أن يحب، كأنما ينفي عنه وجوده وتحقق إنسانيته. ويذهب الكاتب إلى معنى أكثر عمقًا، فهو يرى أن أي سلطة تتكرعلى رعاياها حقها في الحب والمعرفة وإبداء الرأي، فهم لا يفعلون ذلك لا شعوريًا أو عن غير قصد، بل يمارسون ذلك بوعي كامل؛ لأن الكاتب يرى أن السلطة القمعية تمارس الضغط المستمر؛ في سبيل تشيؤ محكوميها أو قتلهم معنويا، ويعبر الكاتب عن هذا الطرح من خلال جمل حوارية على لسان قائد الثكنة والمحقق (كوهي) الذي يمثل معادلا موضوعيا للسلطة القمعية الباطشة:

**" كوهي: الضغط.. نعم الضغط.. إنها واحدة من أثمن الأشياء التي يمكن لأي شخص أن يمتلكها.. ويظل هو نفس المفتاح الذي يمكن استخدامه لفتح أي باب. ومع ذلك، فهو سهل الاستخدام، بسيط جدا، لنفترض أن تكون هناك، بجوار الرف طوال الوقت؛ إلى متى تعتقد أنك سوف تستمر؟ كم من الوقت يمكنك البقاء على قدميك؟**

**مخمل: سيدي، ربما من خمس إلى ست ساعات. إذا لم يؤلمني ظهري، فربما أستطيع فعل المزيد.**

**كوهي: حسنًا، كم يومًا لا يمكنك تناول الطعام؟**

**مخمل: سيدي، يومين إلى ثلاثة أيام.**

**كوهى: ولكن ما الأمر لو اضطر شخصا ألا يأكل لمدة ستة أيام أوسبعة عشر يوما؟ أو أربعين ساعة متتالية؟ أو خمسة عشر دقيقة لتصليح هذا المصباح اللعين؟ أو أن تجري ثلاثين دقيقة بشكل مستمر؟ أو تقف ساعتين كاملتين على قدم واحدة؟ أو خمسين ثانية تضع رأسك في المياة؟ كل ذلك يعتبر ضغط، من حسن الحظ أو من سوء الحظ أننا بشر، وأننا ضعفاء، ضعفاء جدا، بقليل من الضغط ترتبك أمورنا، يعتقد البعض أن الضغط موهبة ولابد أن نعرف قدرها ( وقف على قدمه ) وعلينا الاستفادة منها..."**[٦٩]

مما سبق يتضح لنا أن السلطة القمعية المتمثلة في قائد الثكنة/ المحقق (كوهي) تخلع على نفسها صفات الألوهية والتحكم في مصائر الناس، وأجدر الناس على الوعي بذلك هم رعاياهم أو الواقعين تحت حكمهم، وتعمل السلطة الباطشة على السيطرة على رعاياها، وتعاملهم بسياسة الراعي والقطيع، ومن يخرج عن الإطار المحدد للقطيع يكون جزاءه التنكيل؛ لذلك نجد أن الشخصية الثانوية الثانية (أمير ماهان) مذنبة في نظر السلطة لأنها ترى أن الحكم لله، والطريق إلى الله هو طريق الخلاص والنجاة. يعمل قائد الثكنة/ المحقق (كوهي) على الحصول على اعتراف من المجند/المذنب الأول (ياقوت) يدين زميله في السجن المذنب الثاني (أمير ماهان):

**" ياقوت: يا سيدي لقد توصل إلى نتيجة مفاداها أن القاعدة أو النظام تتمثل أنه في الأساس لم يكن في الأمر أي نظام ولهذا السبب يعتقد أن طريق الخلاص هو أننا نلجأ إلى الله... "(٧٠)**

والحق أن الأنظمة القمعية تحرص في كل زمان ومكان على الحفاظ على تجهيل محكوميها، وتغييب وعيهم، والمذنب الحقيقي من وجهة نظر النظام القمعي الذي تمثله شخصية (كوهي)، هو المثقف أو الحريص على المعرفة، المذنب الثاني/ أمير ماهان هو المعادل الموضوعي للمثقف الواعي الذي يقرأ ويبحث، ويحرض على التغيير، ويتضح ذلك من خلال التحقيق الذي تم اجراءه مع ( أمير ماهان):

**" كوهي: في مذكراتك المتعلقة بالحادي عشر من أكتوبر قد كتبت كلمة، ماذا كتبت؟ ولماذا؟**

**ماهان: سيدي، قصدت أن....**

**كوهي: التاسع عشر، مذكرات هذا اليوم كان كل شيء مثير للسخرية، كل مفاهيمك أصبحت بلا قيمة مطلقا منذ ذلك اليوم.**

**ماهان: سيدي، ينبغي أن أوضح أن....**

**كوهي: لكن أكبر إنجاز فكري لك، وأكبر خطأ ارتكبته، أو كما تقول اكتشافك المهم والتاريخي، يتعلق بالثالث والعشرين من ديسمبر. (وضع يده في جيبه. وأخرج قطعة ورق. يقرب الورقة من عينيه ويقرأ منها). لقد قمت باكتشاف مهم اليوم. هذا الاكتشاف هو نتاج ثلاثة أشهر من التفكير والتأمل. أنا متحمس لهذا الاكتشاف بطريقة غريبة، والتي لا يمكن لهذه الكلمات المبتذلة أن تقولها في أي مكان. بقدر ما أريد أن أذهب إلى أعلى المبنى هنا وأصرخ. لقد اكتشفت اليوم أننا في النهاية**

**سنموت جميعًا، دون استثناء. اليوم، أعرف هذه الحقيقة، هذا اليقين الوحيد، أنه بدون أدنى شك، حتى بعد مائة عام من الآن، لن يكون هناك أي أثر لنا، الممثلين، ولاعبي كرة القدم، والكتاب، والقراء، والفلاسفة، والملوك، والقضاة، والمحكومين، ورئيس الجمهورية العالم، والعشاق، والمعشوقين، والسود، والبيض، والصفر، والحمر، وكل من تفكر فيه لن يكون على وجه الأرض لقد تأثرت بشدة بهذه الحقيقة، من هذه العدالة الخالصة، من هذه العدالة المطلقة الوحيدة التي لا عدالة أوضح وضوحها وجلالها ويقينها ومعناها. أنا ممتن للغاية لهذه الحقيقة أنه في غضون مائة عام فقط، بعد مائة عام أخرى فقط من الآن، سنصبح ستة مليارات شخص، مثل الديدان التي تزحف الآن على هذه التلة الترابية، لن يكون لهم وجود، أنا سعيد للغاية.** (٧١)

لم تعتاد الأنظمة القمعية على المناقشة والاستماع إلى الصوت الآخر المعارض، كما يتضح لنا في الحوار السابق بين (كوهي/ قائد الثكنة العسكرية) المعادل الموضوعي للنظام القمعي، و(امير ماهان) المعادل الموضوعي للمثقف الواعي المحرض على التغيير، ولا تحاول الانظمة القمعية الاقتراب من محكوميها والانصات إلى مطالبهم والعمل على تحقيقها، بل تقوم بالتسفيه والتحقير والسخرية منهم، وتبالغ في قسوتها وبطشها لكل من يحاول إيقاظ وعي القطيع كما هو الحال في مسرحية (الركض في حقل ألغام مظلم):" **ماهان: سيدي، كان الكتاب يحتوى على وصف مختصر عن ظلمةلاروح. في الواقع، حاول هذا الكتاب شرح الطرق التي يمكن من خلالها استنارة النفوس المظلمة، والنفوس الباردة وحتى المتجمدة، ودفئها، واهتزازها أحيانًا.**

**كوهى: (ضحك وبدأ في المشي) حقًا؟ حقًا هل كانت هذه الخزعبلات مكتوبة في هذا الكتاب؟ حسنا، كيف؟ كيف يمكن تدفئة الروح الباردة.. ألا يجب أن نضع النار**

تحتـه؟ (ضـحك هـذه المـرة بصـوت عـالي) هـل نضـع النـار تحتـه؟ ربمـا سـأتركه علـى الموقد أو....أو لا أعلم، في الفرن، على الموقد، حسنًا، هيا أسرع! أخبرني بالأخبار السارة سريعا، دعني أرى كيف يمكنك أن تعيد الروح لشخص ميت. كيف يمكن حدوث ذلك بعد أن يتجمد؟ لا بد أن يكون هناك إجابة، شيء ما في ذلك الكتاب الملعون. إنه يعلم جيدًا أنك إذا سلمتني أياه، فسوف يشعر بالأسف عليك، وأريدك أن تجيبني بصوت عالٍ وواضح. هيا، الحديث لا معنى له! كيف؟ كيف يمكن القيام بذلك؟

ماهان: (بصوت مرتعش ويمكن سماعه بصعوبة) بـ... باللجوء إلى الله.....

كوهى: هل تعرف ماهي التدفئة؟

ماهان: أعرف ، سيدي.

كوهى: يصرخ بكل قوة، مخمل! التدفئة!

مخمل: (يظهر على المسرح من أسفله ومن ناحية الظلام، ويحمل في يده بطانية صوف باهتة اللون مع كمية من الحبال) سيدي، أنا جاهز. (مخمل يلف البطانية حول ماهان وبعد ذلك يربطه بحبل مشدود. من الرأس للقدم وتخرج أقدام ماهان من البطانية).

كوهى: هيا! هيا عليك اللعنة، بعد قليل من الركض سيبدأ جسمك يسخن ولبداية الحصول على الحرارة المناسبة يجب أن تتعرق جيد جدًا حتى تخرج الحرارة من جسمك، لكن من الجيد جدا أنك تعرف أن البطانية التي لفها مخمل حولك لا تسرب الحرارة، وبناءً على ذلك فإنه سيتم سجنك هنا. ثم شيئًا فشيئًا يصبح جحيمًا بعدما تحدث معركة بين البطانية وبين جسمك الصغير."[٧٢]

يعكس الحوار المسرحي السابق أن الأنظمة القمعية الممثلة في شخصية (كوهي) تصل إلى مرحلة من التجبر وتخلع على ذاتها صفات الألوهية، إلى جانب الترهيب من سوء مصير معارضيها، تبالغ في عقابهم حرقا، كما هو جزاء العاصين والكفار في يوم الحشر، فقائد الثكنة العسكرية و(المحقق كوهي) نتيجة رفضه لأفكار المعارض (أمير ماهان) يعاقبه ويجازيه أن يتم لفه في غطاء من الصوف لا يسرب الحرارة، ويحكم غلقه بالحبال ويؤمر أن يجري لترتفع درجة حرارة جسمه كأنه يحترق في جهنم، ونتيجة هذا التعذيب والإفراط في القسوة يفقد عقله، وتنزع عنه إنسانيته وأهليته كما جاء في نهاية النص المسرحي بالفصل الرابع:

**كوهي: اسمك لو سمحت؟**

**ماهان: لا أعرف، سيدي.**

**كوهي: السن لطفًا ؟**

**ماهان: مائتان وخمسة وأربعون سنة، سيدي.**

**كوهي: متى جئت إلى هنا ؟**

**ماهان:من سته آلاف وخمسمائة واثنين وستون سنة وأربعة أشهر وتسعة أيام، سيدي.**

**كوهي: إذا أردت أي شئ من فضلك أطلبه نهيئه لك على الفور.**

**ماهان: نعم؟**

**كوهي: سألت أليس لديك أي حاجة حتى لو بسيطة، عزيزي؟**

**ماهان: لا، لا، لا أعتقد. لم أفكر في أي شئ يلزمني الآن.**

**كوهي: نعم، لاشك سنقوم بتوفير أي شئ تطلبه على وجة السرعة.**

**ماهان: فرشاة أسنان ، سيدي. أنا أريد فرشاة أسنان سيدي.**

**كوهي: فرشاة أسنان؟!**

**ماهان: نعم، سيدي أريد أن أمسح بها حذائي ".** (٧٣)

ترفض الأنظمة القمعية أن تكون الثقافة أداة للتصحيح والتغيير، وتخشى الأنظمة القمعية أن يسهم المثقف بما يملكه من علم ومعرفة وثقافة في أن يكون وسيلة للتواصل والتفاعل مع الناس، والعيش معهم ومعرفة همومهم، وبالتالي المساهمة في انتشالهم مما هم فيه من تردٍ وتخلف وعوز ووضع مهترئ، ومن ثم تهيئة الأسباب التي ترفع من مستواهم، وتنقلهم إلى أوضاع أكثر تقدمًا ورقيًا، يتحقق لهم فيها العيش الكريم والحياة العزيزة. والمثقف الحق هو الإنسان الذي يتجاوز دائرة ذاته ليصل إلى المجتمع كله، وهو القادر على أن يجعل مشاكل الآخرين همومًا شخصية له، ويتمتع برؤية لإدراك الخطر المستقبلي والحلم بالمستقبل، يحلق لمراقبة العالم، يرصد ويحلل، يتوقع ويتنبأ، ويحذر ويخطط، ويطوع اللغة والثقافة لخدمة قضايا الوطن؛ ولهذا الهدف السامي، وخشية تحقيقه؛ تمعن الأنظمة القمعية في التنكيل بالمثقفين وتعذيبهم لترهيب بقية المحكومين الذين قد يتأثروا بأفكاره في التغيير.

مما تقدم يمكننا القول أن النص المسرحي (الركض في حقل ألغام مظلم) للكاتب (مصطفى مستور) يمثل تجربة إنسانية تحمل شحنات دلالية سياسية تدين الأنظمة القمعية ذات الرأي الأحادي، التي ترى دوما أنها صاحبة الرأي الأرجح وما عداها خطأ وغير قادر على اتخاذ القرار المناسب، بل تذهب إلى أبعد من ذلك وتسفه من آراء الآخر المختلف معها، وتطعن في قواه العقلية وتتهمه بالخرف، ولا مانع أن تشكك هذه الأنظمة القمعية في عقيدة الآخر المختلف معها باعتبارها ظل الله على الأرض.

**المطلب الثالث: سيميائية الزمكانية:**

تتشكل بنية الزمان والمكان في النص المسرحي من مجموعة العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على تحويل النصوص الكلامية وغير الكلامية (الإرشادات)، إلى معان ودلالات تدرك لا عن طريق الألفاظ فحسب، بل بواسطة تشكل الألفاظ ووضعها؛ لأن الألفاظ ليست سوى انعكاس لمحمولات نفسية تتشكل ضمن سياق ورودها في النص المسرحي، وتخضع بالدرجة الأولى إلى أسلوب الكاتب سواء تقاطعت أم تداخلت أم تدرجت بالظهور أم بالاختفاء، وهي تخاطب المدركات العقلية ومرجعياتها عند المتلقي وتحدد قدرته على الفهم والتفسير. وقد ميز العديد من النقاد بين أنواع المكان في العمل الأدبي، وقام بتقسيم المكان إلى أربعة أقسام:

١- المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث يكون مجرد مساحة للأحداث ومكملًا لها، إنه مكان سلبي لا يثير أي خيال.

٢- المكان الهندسي: هو المكان الذي يعرض بحيادية ودقة بصرية من خلال وصف أبعاده، والمكان هنا يتحول إلى درس في الهندسة المعمارية.

٣- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الأدبي؛ هو المكان القادر على إثارة ذكرى لدى المتلقي.

٤- المكان المعادي: كالسجن والمنفى، ويتخذ صفة المكان الأبوي، وهو يدار بهرمية السلطة، ويواجه كل من يخالف قوانينه بقسوة وعنف. " (٧٤)

**وهناك تصنيفات أخرى لأنواع المكان في العمل الأدبي، من بينها تقسيم المكان إلى نوعين أساسيين:**

أ- المكان الأليف: وهو المكان القادر على بث مشاعر الألفة والأمن والأمان في النفس البشرية.

ب- المكان المعادي: أي مكان يهدد حياة الإنسان وراحته، ويبث مشاعر النفور والكره والخوف فيه. " (٧٥)

ولما كانت الثكنة العسكرية وغرفة التحقيقات الملحقة بالسجن هي المكان الرئيس والوحيد في النص المسرحي (الركض في حقل ألغام مظلم)، فهو مكان معادي، وفقًا للتصنيفات المشار إليها، والمكان هنا علامة دالة للسلطة القمعية التي تعلي من قيمة رأيها، وتحقر من رأي الآخر أو المعارض لها. وعندما يشرع دارس النص المسرحي في القراءة المتأنية طبقًا للأماكن التي تمارس فيها الشخصيات أفعالها المختلفة، يجد نفسه أمام مكان يمثل مكان المشكلة وهو الحيز الذي تعلن فيه الشخصية أو الشخصيات أنها تعاني من أزمة ما، وعادة ما يكون هو المكان الذي لا تستطيع فيه الشخصية ممارسة حريتها واختيارتها. أما مكان النهاية أو حل المشكلة هو المكان الذي ستحل فيه مشكلة الشخصية أو الشخصيات، وتسمح قوانينه بممارسة الأفراد حريتهم. ولما كان مكان الحل هو المكان الذي ينتهي إليه مصير الشخصيات، وقد يكون هو مكان المشكلة؛ فذلك معناه انقطاع سبل الأمل والحل، وأنه لا سبيل لصلاح الأحوال إلا بفعل ثوري تغييري. يُفهم من ذلك أن (مصطفى مستور) كان حريصًا من خلال اقتصار المسرحية على مكان واحد معادي، هو دعوة تحريضية للعمل على تغيير النظام القمعي المستبد سعيًا للخلاص والتحرر.

أما إذا انتقلنا إلى الزمان، فهو ينحدر من قانون الدال، فهو ممارسة دلالية، وقد منحه علم العلامات (السيميائية) امتيازًا؛ بوصفه " دلالة ذات آليات التزامن والتعاقب والمدة، لا نشعر به على مستوى تجريد اللغة ولكن بترخيص من عملية تستثمر في الوقت نفسه وبحركة واحدة، جدل الفاعل وجدل الآخر والسياق الاجتماعي" (٧٦)

أي أن الزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى؛ إذ ليس له وجود مستقل تستطيع أن تستخرجه من النص.

**ويتوزع الزمن في النص المسرحي على أكثر من مستوى أهمها:**

١- مستوى الزمن الآني: تمثله اللحظة الراهنة، لحظة الواقع المعيش للشخصية، وهو زمن حاضر دائمًا مع دوام حركة الحوار ومعايشة الشخصيات لمجريات الأحداث.

٢- مستوى الزمن الدينامي: ويقصد به الحركة الترددية للزمن ما بين الحاضر والماضي والمستقبل، وفقًا لتقنيتي الاسترجاع (الفلاش باك)، والاستشراف.(وفي الغالب تستدعي الشخصية الماضي، إما لتهرب منه، وإما لتلجأ إليه؛ حيث تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث في الماضي وأحيانًا يكون الماضي هو منبع القوانين والقواعد للشخصية، فتحاول استخلاص المعنى من كل ما مر بها أو ما مر بالآخرين أو من حكايات التاريخ لتطبيقه على الحاضر).[٧٧] وقد يكون للارتداد دور وظيفي يقدم من خلاله الكاتب معلومات خفية عن الأحداث الحاضرة، تعين المتلقي على فهمها. أما الاستشراف فله توظيفات عدة داخل النص المسرحي منها استشراف الرؤى الخلاصية، (فهناك من الشخصيات من يتوجه نحو المستقبل رغبة في التغيير نتيجة عدم الرضا عن الحاضر، أو نتيجة الشعور بأن المستقبل يحمل في طيأته شيئًا مختلفًا عن واقعها المتأزم).[٧٨] ويبدو بعد القراءة المتأنية للنص المسرحي موضوع الدراسة أنه لم يقدم إشارات زمانية واضحة، أو بالأحرى إشارات للفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث، وأغلب الظن أن هذا أما خشية (مصطفى مستور) من المسائلة القانونية، أو لحرصه على أن يصبغ النص المسرحي بشيوع وعموم الهم الإنساني في كل زمان ومكان، فالقمع والبطش من الآفات التي تنخر في دعائم أي نظام سياسي، وتفقده التواصل والثقة مع شعبه.

**الخاتمة**:

حقق الكاتب الإيراني مصطفى مستور بعنوان النص المسرحي الوظائف المرجوة من عنوان النص الأدبي ولا سيما الوظيفتين الإيحائية والتأثيرية.

نجح مصطفى مستور في توظيف شخصيات مسرحيته (دويدن در ميدان تاريك مين) الرئيسة منها والثانوية وحملت شحنات دلالية كمعادل موضوعي هدف إليه، فجاء قائد الثكنة/ المحقق كوهى معادلا موضوعيا للسلطة المطلقة، والمساعد/مخمل معادلا لبطانة السلطة التي تقبل الإهانة وتهدر عزة نفسها لتحقيق مكاسب شخصية في مجاورة السلطة، أما الحارس ياقوت أحد الشخصيات الثانوية فهو علامة دالة على المحكومين الذلاء الذين يقبلون التنكيل والتعذيب لمجرد أنهم عملوا على تحقيق إنسانيتهم، ورقى قلبهم للمشاعر الإنسانية وهي الحب، كما يمثل أمير ماهان علامة دالة للمثقف المفكر المتأمل الذي يسعى للتغيير، ولكن ترفض السلطة أن ينقل أفكاره إلى جموع الجماهير، فتبالغ في تعذيبه حتى يذهب عقله.

تمثل مسرحية (دويدن در ميدان تاريك مين) تجربة إنسانية تحمل شحنات دلالية سياسية تدين الأنظمة القمعية ذات الرأي الأحادي، التي ترى دوما أنها صاحبة الرأي الأرجح وما عداها خطأ وغير قادر على اتخاذ القرار المناسب، بل تذهب إلى أبعد من ذلك وتسفه من آراء الآخر المختلف معها، فتطعن في قواه العقلية وتتهمه بالخرف، ولا مانع أن تشكك هذه الأنظمة القمعية في عقيدة الآخر المختلف معها باعتبارها ظل الله في الأرض.

وقد أفاد الكاتب في استخدام عنصر المكان كعلامة دالة حيث كانت الثكنة العسكرية وغرفة التحقيقات الملحقة بالسجن هي المكان الرئيس والوحيد في النص المسرحي فـ(دويدن در ميدان تاريك مين) هو مكان معادي، والمكان هنا علامة دالة للسلطة القمعية التي تعلي من قيمة رأيها، وتحقر من رأي الآخر أو المعارض لها.

وتبعا للتكنيك المسرحي الذي ينهجه كتاب المسرح فقد جاء مكان الحل الذي ينتهي إليه مصير الشخصيات، هو مكان المشكلة؛ فذلك معناه انقطاع سبل الأمل والحل، وأنه لا سبيل لصلاح الأحوال إلا بفعل ثوري تغييري. يفهم من ذلك أن الكاتب كان حريصًا من خلال اقتصار المسرحية على مكان افتراضي معادي يحمل سمات للقمعية والوحشية رمزًا للنظام المستبد ودعوة للتحرر والخلاص منه.

وقد عمد الكاتب إلى عدم تقديم أي إشارات زمنية واضحة في مسرحيته، أو بالأحرى لم ترد أية إشارات للفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث، وأغلب الظن أن هذا أما خشية الكاتب من المسائلة القانونية، أو لحرصه على أن يصبغ النص المسرحي بشيوع وعموم الهم الإنساني في كل زمان ومكان، فالقمع والبطش من الآفات التي تنخر في دعائم أي نظام سياسي، وتفقده التواصل والثقة مع شعبه.

## الهوامش

(١) "مصطفى مستور" القاص والروائي والمترجم الإيراني ولد في مدينة الأهواز عام١٩٦٤م، من أبرز المعاصرين في المشهد القصصي الإيراني، فهو من الكتاب الذين ظهروا في إيران بعد الثورة وهو من أبناء الجيل الرابع للقصة الإيرانية، ذلك الجيل الذى بدأ في التأليف والكتابة منذ مطلع التسعينيات، وحصل على شهادة البكالوريوس من جامعة أصفهان الصناعية في قسم الهندسة المدنية، وتابع دراسته العليا في جامعة الشهيد چمران بمسقط رأسه إلى أن حصل على الماجستير في قسم اللغة الفارسية وآدابها.( بررسى تاريخ تقويمى داستانكوتاه ايران (قسمت آخر – نسل چهارم) نسل حاضر (از اواسط دهه ٧٠ تا امروز http://shaparakdaily.ir/shaparak/News.aspx?NID=75516) يتميز "مصطفي مستور" الأديب والقاص بأنه كاتب متعدد الروافد الثقافية، إذ إنه عشق ومنذ نعومة أظافره اللغة والأدب العربي، وقرأ في الفلسفة لمعظم الفلاسفة الكبار، وتأثر كثيرًا بالمفكر الإيراني"على شريعتي"، وكان مجال التصوف يستهويه أيضاً، أما فيما يتعلق بالأدب الفارسي فقد تربي على أشعار"حافظ الشيرازى" و"سهراب سپهرى" و"جلال الدين الرومي"؛ ولذلك فقد توزعت كتاباته بين القصة والرواية والشعر والمسرح والسينما، فأصدر مجموعته القصصية الأولى"دو چشم خانه خيس/ عينان دامعتان "عام ١٩٩٠م، وطبعت في المجلة الأدبية "كيان"، وكانت تشتمل على أثنتي عشرة قصة قصيرة، ومن ثم توالت بعد ذلك مجموعاته القصصية والتى من أشهرها "عشق روى پياده رو/ الحب فوق الرصيف " و" حكايت عشقى بى قاف بى شين بى نقطه/ قصة حب دون القاف والشين والنقطة "، واللذين حصلا على جائزة مسابقة القصة لـ صادق هدايت، وجائزة أفضل قصة لمجلة" ادبيات داستاني/ الأدب القصصي " (عشق متنى: تجربه عشق در كتاب عشق روي پياده رو نوشته مصطفى مستورفصلنامه نقد أدبي، فصلنامه علمي – پژوهشي (علوم إنساني) سال پنجم، شماره ١٨، تابستان ١٣٩١هـ.ش)، أما في مجال الرواية فقد كتب العديد من الروايات ومن أشهرها رواية " روى ماه خدا را ببوس/ قبُل وجه قمر الله "، والذى نال عليها جائزة القلم الذهبي كأحسن رواية لعام ٢٠٠٠م/١٣٧٩، ثم نشرت روايته الأولى بالعربيَّة: (وجه الله) عام ٢٠٠١م ؛ فحقَّقت نجاحًا ساحقًا واختيرت كأفضل رواية في إيران، وطُبِعَت أكثر من ثمانين طبعة منذ ذاك الوقت، ثم نشر مجموعتين قصصيتين ناجحتين قبل أن ينشُر روايته الثانية عام ٢٠٠٥م لتُلاقي إقبالًا واسعًا، وقد صدرت بالعربيَّة، عام ٢٠١٧م؛ بعنوان «عراق خنزير في يد مجذوم»، وفي عام ٢٠٠٦م نشر رواية (استخوان خوک و دست‌های جذامی) رمان١٣٨٣، ومن قبلها كان قد نشر مجموعته

القصصيَّة (چند روايت معتبر) مجموعهء داستان ١٣٨٢ والتي قد نفدت فور طباعتها بسبب الإقبال منقطع النظير عليها. وحين نُشرت روايته الثالثة عام ٢٠٠٩م؛ كانت أكثر الكُتب مبيعًا في معرض طهران الدولي للكتاب. ثم طُبِعَت مجموعته القصصيَّة الرابعة، عام ٢٠١٠م؛ ست طبعات خلال ستة أشهُر. ومن أعماله أيضا (من داناى كل هستم (مجموعه داستان) ١٣٨٣، انتشارات ققنوس– (من گنجشک) نيستم رمان ١٣٨٧، نشر مركز – (تهران در بعد از ظهر) مجموعهء داستان ١٣٨٩، نشر چشمه – سه (گزارش كوتاه دربارۀ نويد و نگار) رمان ١٣٩٠، نشر مركز– (رساله اى درباره نادر فارابى) رمان١٣٩٤، نشر چشمه – (بهترين شكل ممكن) مجموعه داستان ١٣٩٥، نشر چشمه، ليُسطِّر مستور اسمه كواحد من أهم عشرة روائيين وأكثرهم شعبيَّة خلال مئة عام هي عُمر الأدب الروائي الإيراني الحديث، هذا بالإضافة إلى مسرحيته الأولى (دويدن در ميدان تاريک مين/ الركض فى حقل ألغام مظلم)، ١٣٨٥، نشر چشمه – محل الدراسة، وقد تُرجم العديد من أعمال مستور الإبداعية إلى اللغة الفرنسية والروسية والإنجليزية (ناصر عليزاده وآرش مشفقى: جريان سيال ذهن در داستان هاي مصطفي مستور، فصلنامه علمي پژوهشى، شماره هفدهم، تهران، تابستان ١٣٨٩هـ.ش. صـ ١٨١. ٢٠٩).

(٢) (دويدن در ميدان تاريک مين/ الركض في حقل الألغام المظلم)، صدرت عام١٣٨٥، مسرحية للكاتب الإيراني الشهير مصطفى مستور نشر چشمه، عام ١٣٩٩، الطبعة التاسعة عام ٢٠١٩م، عدد صفحاتها ٤٨ صفحة، تتكون المسرحية من أربعة فصول، ويعد هذا العمل الذي رشح لجائزة القسم الفني لجائزة كتاب العام عن الدفاع المقدس، تجربة مستور الأولى في الكتابة المسرحية. هناك أربع شخصيات فقط في المسرحية (كوهى/ مخمل/ ياقوت/ أميرماهان)، وتدور أحداث تلك المسرحية في ثكنة حيث يوجد الكثير من الاختناقات ويتعرض الجنود والأشخاص المتواجدون هناك للتعذيب الشديد، وقيام قائد الثكنة (كوهى) باستجواب وإقالة شخصين يدعى أميرماهان وياقوت بسبب وقوعهما في الحب والتفكير في الله وماهية العالم. تم تقديم هذا الكتاب كمرشح للقسم الفني لجائزة كتاب الدفاع المقدس لهذا العام. كما أعلنت وكالة أنباء الجمهورية الإسلامية (إيرنا)، يوم الاثنين في حوار مع الفنان علي فرحناك أن مسرحية "دويدن در ميدان تاريک مين " قد أقيمت على خشبة مسرح قم في قاعة غدير، بدعم من جمعية الدراما والإدارة العامة للثقافة والإرشاد الإسلامي بمدينة قم يوم ١٣٨٦/١٠/١٠ لمدة ١٠ ليالٍ حتى ٢٠ ديسمبر من العام الجاري، وقام بتمثيل الشخصيات أبو الفضل الصادق، أمير حسين ياورى، فرزان حسن پور وجواد زرنوش، من تأليف مصطفى مستور وإخراج فاضل حائري يزدى (وكالة أنباء الجمهورية الإسلامية

(إيرنا)، يوم الاثنين في حوار مع الفنان علي فرحناك ك/٣ ٧٤٠٢/٥٥٠/٥٤٨ شماره ٤١٩ ساعت ١٣:٤٩ تمام).

(٣) (السيمياء لغويا):هي العلامة أو الدلالة حيث قال الله تعالى: (سيماهم في وجوههم من اثر السجود) (سورة الفتح، الآية: ٢٩٢)، فإن معنى ذلك أن هناك علامات تدل على أن هؤلاء الناس الوارد ذكرهم في الآية يكثرون من السجود بالرغم من أننا لا نراهم وهم يكثرون من السجود، ولكن هذه العلامات هي التي دلت على هذا الأمر. والسيما هي العلامة أي أن سجودهم لله تذللا وتخشعا أثر في وجوههم أثرا هو سيمة الخشوع لله يعرفهم بها من رآهم، مشتقة من جذر(و.س.م) وفي معاجم اللغة السيمياء هي العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود لربط تواصلٍ ما. (ابن منظور: لسان العرب، مادة سوم، دار المعارف، القاهرة، ج ١٢، ١٩٨٠، ص٣١١) وفي المعاجم العربية أصلها وسمة، ويقولون السومة والسيمة والسيماء، أي العلامة ويقال سّوم الفرس: جعل عليه السّيمة أي العلامة، إلى أن مصطلح (السّيميائّية) يحيل على ألفاظ منها: الوسم وهو(أثر الكي، والجمع وسوم)، (قدورة عبدالله: سميائية الصورة، مغايرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الرواق، ط١، عمان، ٢٠٠٨م، ص ٤٦) (السيمياء اصطلاحا: هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فهي تدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون ووظائفها الداخلية والخارجية لذلك هي تشمل العلوم الإنسانية كالآدب والعلوم التطبيقية كالرياضيات، فالسيمياء هي ذلك العلم الذي يعنى بدراسة العلامات وبهذا عرفها "فرديناند دي سوسير وبيرس وبارث وغيرهم": بأنها العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات أو الرموز التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس) (منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ص٣٣)، كما يعرفها (سعيد بنگراد) بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فالسيميائية انطلقت من مشروع دي سوسير لدراسة حياة العلامات في كنف المجتمع (سعيد بنگراد: الرمز، المجالات والدلالات، مقالة منشورة في موقع سعيد بنگراد، شبكة المعلومات الدولية: http://saidbengrad.fr/ar/art21. بتاريخ ٢٠١٠/١١/١م

(٤) سيزا قاسم ونصر حامد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيموطيقيا، دار إلياس العصرية، القاهرة، عام١٩٨٦ م، ص ٤٧.

(٥) سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص١٤٩.

(٦) محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٤، العدد ٣، مارس ١٩٩٦م، ص ١٩٢.

(٧) سعيد بنگراد: السيميائيات النشأة والموضوع، عالم المعرفة (عدد٣)، (مجلد.٥٣)، ص٣٠.

(٨) نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص١٢

(٩) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص ٩٧.

(١٠) جميل حمداوي: سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، شبكة المعلومات الدولية. http://www.alukah.net/literature_language/0/73254/#ixzz3S،٢٠١٤/٧/٩

(١١) جميل حمداوي: المرجع السابق، شبكة المعلومات الدولية.

(١٢) جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة، مكتبة المثقفة، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٣٠٦.

(١٣) يوري لوتمان: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠١١م، ص٨٠.

(١٤) يوري لوتمان: مدرسة (تارتو – موسكو)، وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، ترجمة/ عبد القادر بوزيدة، مجلة عالم الفكر(دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، مجلد ٣٥، العدد(٣)، يناير/مارس ٢٠٠٧م، ص ١٩٠.

(١٥) يوري لوتمان: سيميائية الثقافة والنظم الدالة، ص ١٩٢– ص ١٩٤.

(١٦) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢١.

(١٧) صالح مفقود: السيميولوجيا والسرد الأدبي، عام ٢٠٠٠ م، ص ١١.

(١٨) برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ١١.

(١٩) مفهوم المسرح لغة: جاء في معجم الوسيط أن المسرحُ هو مرعى السرح، ومكان تمثَّل عليه المسرحية (جمع/مَسارحُ) (معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ط٤، ٢٠٠٤ ص٤٢٦) اصطلاحا: المسرح هو المنبر، أو الدكة تمثل عليها الروايات والمسرحيات، والمسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القدم، وهي ترتكز أساساً على "الحدث " أو " الفعل " وقد تتضمن أفعالاً خارجية وداخلية؛ الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات، والثانية تتمثل في تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية، ويقصد بالأفعال الداخلية" الصراع النفسي".( محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط١، ٢٠٠٧م، ص١١).

(٢٠) جاب الله أحمد: العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،٢٠٠٢م، ص١٣٤.

(٢١) أنوال طامر: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، دار القدس، ط١، ٢٠١١ م، ص١٦٩.

(٢٢) باتريس بافيس: قضايا السيمولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، مجلة علامات، العدد(١٦)، مطبعة انفو، ٢٠٠٧م، ص ٧٤.

(٢٣) كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، مجلة الآداب واللغات، العدد السادس، ٢٠٠٧م، ص٢٦٥.

(٢٤) باتريس بافيس: قضايا السيمولوجيا المسرحية، ص١٠٥.

(٢٥) مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، ص268.

(٢٦) كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، ص٢٦٩.

(٢٧) عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ترجمة أومير كورية، سوريا، منشورات ووزارة الثقافة السورية، ١٩٩٧م، ص١٥.

(٢٨) ادوارد گرانپول براون: تاريخ ادبيات ايران، ترجمة/ رشيد جاسمى، تهران، مروارید، ١٩٥٧، ج٤، ص٣٢٨.

(٢٩) محمد على سپانلو: نويسندگان پيشرو ايران، انتشارات نگاه، ١٩٩٥، ص ٢٠٢.

(٣٠) صحيفة آيندگان: العدد(٣٠٩١) بتاريخ ٢٧ فروردين، ٢٥٣٧ملكية.

(٣١) صحيفة كيهان العدد (١٠٧٠٦) بتاريخ ٢٤ اردبهشت، سنة ١٣٥٨هـ.ش.

(٣٢) محمد السعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، دار الكتب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٤٠.

(٣٣) حبيب الله آيات اللهى: كتاب ايران – تاريخ هنر، تهران، ٢٠٠١، ص ٣٣٤.

(٣٤) جمال مير صادقى: ادبيات داستانى( قصه، رومانس، داستان كوتاه، رمان)، ويرايش ٣– تهران، چاپ سوم، بهار، ١٣٧٦هـ. ش، ص ٤٩٩.

(٣٥) محمد السعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، ص ١٠٤.

(٣٦) منصور خلج: نمايشنامه نويسان ايران، تهران، نشر اختران، ٢٠٠٢، ص٢١١.

(٣٧) عبد الرحمن أبو ذكري وآخرون: مقالة عن الإيمان والفن في إيران: حوار مع الكاتب والروائي الإيراني «مصطفى مستور»،٢٠١٩/٠٤/٢٧، شبكة المعلومات الدولية.

(٣٨) عبد الرحمن أبو ذكري وآخرون: المرجع السابق، شبكة المعلومات الدولية.

(٣٩) مفهوم العنوان لغة: جاء في لسان العرب: العنوان: وَعَنونتُ الشَّيء: أَبدَيتهُ، وَعنْوتُ بهِ وعنوتُهُ: أَخْرَجتُهُ وأظهَرتهُ. وعنوتُ الشَّيءَ : أَخْرَجْ تُهُ، ابن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، مادة(عنا) مج،٤ ج،٣٦ ص2) اصطلاحا :العنوان هو: إظهار لخفي ووَسُم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار، فالكتاب يخُفي محتواه ولا يفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره ويكشف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز، وعنوان كل شيء ما يظهره وينقله من حالة السكون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف، فالعنوان يعمل على كشف ما يحمله النص من أسرار وعناصر خفية تجعله ينكشف ويبرز محتواه (محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام٢٠١٢م، ص ١١).

(٤٠) شادية شقرون: سيمياء العنوان، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، الجزائر، دار الهدى، ٢٠٠٠م، ص ٣٥٩.

(٤١) نعيمة سعدية: التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، عام ٢٠١٦ م، ص٢٦.

(٤٢) باسم قطوس: سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط١،٢٠٠١، ص ٣٧.

(٤٣) عبد الوهاب علوب: فرهنگ وازه ها واصلاحات فارسى امروزه/ للألفاظ والتعبيرات والتراكيب الفارسية المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، عام ١٩٩٦.

(٤٤) منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عام ٢٠٠١م، ص٢٠٧.

(٤٥) فايز الداية: علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٥، ص٢٠.

(٤٦) منقور عبد الجليل: مرجع سابق، ص٢٢.

(٤٧) ميشال زكريا: الألسنية وعلم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، عام ١٩٨٣، ص ٢١١.

(٤٨) عبد الله الغذامي: تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، عام٢٠٠٦، ص١٧.

(٤٩) مفهوم الشخصية في المعاجم العربية هي مادة ( ش.خ.ص)، وتعني التعبير عن قيمة عاقلة وناطقة ( ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، ص ٣٦)، كما أن الشخصية/personnoge جمعها شخصيات، وتعني الصفات التي تميز الشخص عن غيره

(المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط٢، بيروت، ص ٧٥١). ومفهوم الشخصية اصطلاحاً يعني بأنها مكون من مكونات المحكي، لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية. (آسيا جريوي: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، العدد٦، جامعة محمد خيضر بسكرة، عام ٢٠١٠م، ص ١١).

(٥٠) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وعبدالحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، المغرب، ١٩٩٢، ص٢٣.

(٥١) عبدالملك مرتاض: في نظرية تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ديسمبر ١٩٩٨م، ص٨٦.

(٥٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٠م، ص٢١٣.

(٥٣) حميد لحمداني: مدخل إلى المنهج السيميائي، موقع دنيا الرأي مقالة عام ٢٠٠٦م، شبكة المعلومات الدولية.

(٥٤) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،عام٢٠١٠، ص٤٠.

(٥٥) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة / سعيد بنكراد، تقديم/ عبد الفتاح، دار الكلام، ط١، الرباط، ١٩٩٠م، ص١٩، بتصرف.

(٥٦) مخمل: قربان، بار سوم رو ديشب اعتراف كرد.

كوهى: ديشب؟ پس چرا حالا دارى به من مى كى؟

مخمل: قربان، ديشب وقتى إقرار كرد، شما مشغول استراحت بوديد. نخواستم مانع استراحت شما بشم، قربان.....

كوهى: معلومه كه نبايد بدونى. چون وقتى كسى داره فكر مى كنه، وارد خصوصى ترين وخلوت ترين وبنهان ترين وچه وجودى خودش مى شه.عينهو كسى مى مونه كه رفته توى اتاقى ودر رو به روى خودش بسته.ما آدم هايى رو كه توى چهار ديوارى هستند كه نسمى تونيم ببينيم، مى تونيم ببينيمشون؟ مى تونيم ببينيمشون مخمل؟(مصطفى مستور: دويدن در ميدان تاريك، تهران، نشر چشمه، ١٣٨٤، ص ١٠).

(٥٧) كوهى (به جلو صحنه مى آيد) داشتم به اين فكر مى كردم كه توى كله ى بوكـ تو جاى مغز چى مى تونه باشه. سنگ؟ چوب؟ پهن؟ بعد از هفده سال و....

مخمل: نه ماه، قربان.

كوهی: بعد از هفده سال ونه ماه کارکردن، از قرار هنوز هیجی حالی ت نیست. هنوز نمی تونی تشخیص بدی که خبر مهم از خوب من وامثال من چه قدر مهم تره، چند وقته روی این یروزه کار می کنیم، مخمل؟(مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریك مین، ص ١١-١٢).

[٥٨] كوهی: خیلی خوب، باید همه چیز رو یه بار دیکه مرور کنیم. خلاصه ی اون پرونده ی لعنتی رو بخون.شمرده اما بلند.مدتی یه حس می کنم گوش هام سنگین شده، لابد از پیری یه. (مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریك مین، ص ١٢).

[٥٩] كوهی هم به طرف میز می آید وچشم هاش را تا نزدیکی کاغذ جلو می برد. دقیقه ای به نوشته زل می زند.... (مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریك مین، ص ١٠).

[٦٠] كوهی: جرا مث میمون هي كج وراست می شی؟! معلومه امروز جه مركته؟

مخمل: (بای جب را روی زمین می کذارد. مکث ) قصد جسارت نداشتم، قربان. (مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریك مین، ص ١٣).

[٦١] كوهی: ( به شدت فریاد می کشد ) داری چه غلطی می کنی؟

مخمل: قربان، کمرم.....

كوهی: خفه شو احمق! بهتره اون هیکل بی قوراه ت رو بدی آجارکشی تا این طور بی خودی به سمت مشرق ومغرب ولو نشه.

مخمل: متأسفم، قربان اجازه هست بشینم ؟ (دویدن در میدان تاریک مین)، ص ١٥

[٦٢] كوهی: توی اون گوش های درازت پنبه چپوندی؟

مخمل: خیر، قربان. داشتم به چیزی فکر می کردم.

كوهی: به چی؟ به چی فکر می کردی، بی شعور؟

مخمل: روغن ماهی، قربان.

كوهی ( صورت اش را به سمت مخمل بر می گرداند) روغن ماهی ؟!

مخمل قربان، کمرم.

كوهی ( دیوانه وار جلو صحنه قدم می زند. فریاد می کشد ) معلومه توی این خراب شده داره چی می کذره؟ ما داریم درباره ی موضوع مهم وبسیار پیچیده ای مثل تماس حرف می زنیم. ما داریم حقیقت مهمی رو کشف می کنیم واون وقت تو، توی ابله داری به روغن ماهی فکر می کنی؟! ( مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریک مین )، ص ٢٨

[٦٣] سورة المنافقون آية ٤.

[٦٤] سورة البقرة آية ٩٦.

[٦٥] ياقوت ( وحشت زاده ) قربان، باورکنید تماسی در کار نبود، قسم می خورم.

کوهی: مخمل، توی اون برگه ها چیزی در باره ی تماس نوشته شده؟

مخمل ( گیج، سؤال را نشنیده است ) قربان ؟

کوهی: توی اون پوشه ی لعنتی در باره ی تماس این شازده وطرف مقابل اشاره، اقراری، چیزی، هست؟

مخمل: بله، قربان. هر سه بار رو إقرار کرده.

کوهی: تماس، البته در چند سطح می تونه اتفاق بیفته. سطح اول وساده ش نگاه کردنه. مثلا وقتی من به این میز نگاه می کنم ( به میز اشاره می کند) یا به این چراغ، ( به چراغ اشاره می کند اما نگاه نمی کند) من با اینها تماس بر قرار کرده ام. مرحله بالاتر تماس، اتصال جسمانی است. وقتی من دستم رو روی میز می ذارم ( کف دست اش را روی میز می گذارد) یا لیوان رو بر می دارم، من در تماس با میو ولیوان هستم. مراحل بالاتری هم هست که گمون نمی کنم در فهم گوساله هایی مثل شما بگنجه. اون نوع تماس، تماس روحانی است. اتصال دو روح یا دو هستی غیر جسمانی است باهم. خوب، در این سه نوبت چه نوع تماسی اتفاق افتاده؟ (مصطفی مستور: دویدن در میدان تاریک مین)، ص ٢٥-٢٦

[٦٦] مخمل ( برگ های توی پوشه را ورق می زند وروی صفحه ی خاصی مکث کی کند) سوم ودوازده فوریه تماس از طریق نگاه، پنجم مارس تماس از طریق دست.

کوهی: دست؟! ( به موازات میز شروع می کند به قدم زدن)

مخمل: قربان، این جا این طور نوشته شده در واقع متهم این طور اعتراف کرده.

کوهی: بخون! عین اعتراف رو بخون.

یاقوت: ( بالتماس ) خواهش می کنم نخونید، قربان.

کوهی: ( در تاریکی صحنه محو می شود) بخون!

مخمل: ( از توی جیب کت اش عینك اش را بیرون می آورد وبا دستمالی شیشه های آن را به دقت تمیز می کند )

یاقوت: ( خطاب به تاریکی) خواهش می کنم، قربان.

کوهی: ( از توی تاریکی) چی گفته؟

مخمل: ( از روی نوشته می خواند) من شما را به شکلی درک ناشدنی، به شکلی غیر قابل

توضيح، آن چنان که حتی خودم از بزرگی آن در هراس افتاده ام، دوست می دارم.
کوهی: ( فریاد می کشد) تأیید می کنی، گوساله؟! ( دویدن در میدان تاریک مین، ص ۲۷-۲۸).

[٦٧] أماني جميل علي النجار: خطاب الحب في مسرح محمد سلماوي: قراءة في مسرحيتي سالومي، ورقصة سالومي الأخيرة، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، جامعة المنيا، كلية التربية النوعية، العدد ٣٣، مارس ٢٠٢١، ص٢٧٦.

[٦٨] کوهی (به جلو صحنه می آید. پشت اش به یاقوت ومخمل است. با بلندترین صدایی که از حنجره ای مثل حنجره ای او می توان انتظار داشت، فریاد می کشد) تهویه! باید بوی گند اون توالت ها تا مغز استخوان ش نفوذ کنه. باید بوی گند تا شیار های مغز بوک ش فرو بره. (مخمل با فشار یاقوت را از روی صندلی بیرون می کشد وبه سمت تهویه ی ته صحنه می برد. کلید تهویه را می زند وناگهان صدای گوش خراش تهویه ی غول پیکر تمام فضا را پر می کند. مخمل با فشار کله ی یاقوت را مقابل پرده ها می گیرد وخودش سرش را برمی گرداند. بقیه ی حرف های کوهی را به گونه ای گنگ ونیمه مفهوم از میان سروصدای آزار دهنده ی تهویه می شنویم). بذار اون قدر اون جا بمونه که همه ی وجودش رو گند بگیره. گوساله های بی شعور! (دست ها را در جیب پالتوش فرو می کند ودیوانه وار شروع می کند به قدم زدن) خیال کرده ید این جا کجا ست؟ سواحل هاوای؟ لاسوکاس؟ مونت کارلو؟ همه تون رو درست می کنم. اون قدر جلو اون تهویه نگه تون می دارم تا نفس کشیدن یا دتون بره. حیفه این هوای پاکیزه که تو ریه های شما بره. ریه های شما رو تنها باید با همون بوی کند مبال وچاه پرکرد. اون فکرهای مهمل واراجیف صد تا یه غاز ماهان عوضی وامثال اون رو تنها با تهویه وجشن پتو وشنا رفتن می شه از بین برد. (دویدن در میدان تاریك، ص۳۰).

[٦٩] کوهی: فشار. بله، فشار. این یکی از با ارزش ترین جیزهایی به که هر کس می تونه داشته باشه. عین شاه کلیدی می مونه که هر دری رو می شه باهاش باز کرد. با این حال کاربردش ساده ی. خیلی ساده. فرض کن تو، خود تو، قرار باشه دائم اون جا وایسی، کنار قفسه، فکر می کنی چه قدر دوام بیاری. چه مدت می تونی سربا وایسی؟
مخمل: قربان، احتمالا بنج تا شش ساعت. اکه کمرم درد نمی کرد، شاید بیشتر هم می تونستم.
کوهی: خوب، چند روز می تونی إذا نخوری؟

مخمل: قربان، دو تا سه روز.

كوهى: اما اكه كسى تو رو وادار كنه شش روز إذا نخورى جى؟ يا هفده ساعت سر با وايسى؟ يا جهل ساعت متوالى بشينى روى اين صندلى فكسنى؟ يا بانزده دقيقه ى تمام زل بزنى به اين جراغ لعنتى؟ يا سى دقيقه مدام بدوى؟ يا دو ساعت تمام روى يک با وايسى؟ با بنجاه ثانيه سرت رو توى وان بر از آب نكه دارى؟ به همه ى اينها مى كن فشار. خوشبختانه يا بد بختانه ما آدم ها، ضعيف هستيم. خيلى ضعيف. با يه ذره فشار كارمون ساخته س. بعضى ها معتقدند فشار يه موهبته وبايد قدرش روبدونيم. بايد دقيق وبه موقع وبه اندازه از اون استفاده كنيم..) (دويدن در ميدان تاريک مين، ص ١٧-١٨).

(٧٠) ياقوت: قربان، اون به اين نتيجه رسيده كه تنها قاعده ونظمى كه وجودداره اينه كه هيچ نظمى در كار نيست وبه همين خاطر اعتقاد داره در چنين وضعيتى تنها راه نجات اينه كه به خداوند پناه ببريم. (دويدن در ميدان تاريک مين، ص٣٣).

(٧١) كوهى: توى يا دداشت اين روز از همه مسخره تره همه ى درك وشعور توى بى شعور از اون روز اينه هيچ.

ماهان: قربان، بايد توضيح بدم.....

كوهى: اما بزرگترين دستاورد فكرى تو، بزرگترين غلطى كه كرده اى يا به قول خودت كشف مهم وتاريخى ت مربوط مى شه به روزبيست وسوم دسامبر.(دست اش را در جيب پيراهن اش فرومى كند وبه دنبال نوشته اى مى كردد. تكه كاغذى را از جيب بيرون مى آورد. كاغذ را نزديك چشم مى برد واز روى آن مى خواند) امروز كشف مهمى كرده ام. اين كشف محصول سه ماه تفكروتأمل ومراقبه است. من به طرز غريبى، كه اين كلمات هرزه هر گز نمى توانند بگويند چه قدر، از اين كشف هيجان زده ام. آن قدر كه دلم مى خواهد بروم بالاى ساختمان اين جا وفرياد بكشم. من امروز دريافتم كه سرانجام همه، بى كمان همه وبدون هيچ استثنايى، خواهيم مرد. من امروز اين واقعيت را، اين يقين يگانه ويكتا را، كه بى ترديد وتا صد سال ديكر هيچ اثرى از ما هنر پيشه هاى سينما، فوتباليستها، نويسنده ها، خواننده ها، فيلسوف ها، ملكه هاى زيبايى، قاضى ها، محكوم ها، رئيس جمهورهاى دنيا، عاشق ها، معشوقها، سياه ها، سفيد ها، زردها، سرخ ها وهركس كه فكرش را بكنيد بر روى زمين نخواهد بود، از عمق جان در يافتم. من از اين حقيقت، از اين عدالت محض، از اين تنها عدالت مطلق هستى كه هيچ عدالتى به وضوح وشفافيت وشكوه وقطعيت ومعناداری آن نيست، از اين كه تنها تا صد

سال، فقط تا صد سال دیگر حتا یک نفر از ما شش میلیارد آدمی که حالا مثل گرم روی این تل خاکی در هم می لولیم وجود نخواهیم داشت، به طرز به شدت شکر آوری خوش حالم.(دویدن در میدان تاریک مین، ص ٤٠-٤١).

(٧٢) ماهان: قربان، کتاب شرح کوتاهی بود در باره تاریکی های روح. در واقع اون کتاب سعی می کرد روش هایی رو توضیح بده که می شه به کمک اون روش ها روح های تاریک، روح های سرد وحتی یخ زده رو تا حدی روشن کرد، کگرم کرد ودر مواقعی تکان داد.

کوهی ( می خندد. شروع می کند به قدم زدن) واقعاً؟ واقعاً این چرندیات توی اون کتاب نوشته شده بود؟ خوب چه طوری؟ چه طور می شه یه روح سرد ویخ زده رو داغ کرد. نکنه آتیش می ذاریم زیرش؟ ( می خندید. این بار با صدای بلند وکشدار) آتیش می ذاریم زیرش؟ شاید هم می ذار یمش لای پتو یا..... یا چه می دونم توی فر، روی اجاق. خوب، یالا زود باش! خبر مرگت زود بگو ببینم چه طور می شه روح یه مرده رو تکون داد. چه طور می شه یخ ها ش روآب کرد؟ لابد جوابی، چیزی توی اون کتاب لعنتی اومده. خوب می دونی اکه پرت ویلا تحویل م بدی جه بلایی سرت می آرم. دلم می خواد بلند وشمرده جوابم رو بدی. یالاٌ بی شعور حرف بزن ! چه طور؟ چه طور می شه این کار رو کرد؟

ماهان( صداش بالرزش وبه سختی شنیده می شود) با... با پناه بردن به خداوند.....

کوهی: می دونی جشن پتو چیه؟

ماهان: می دونم، قربان.

کوهی: با تمام نیرو فریاد می کشد. مخمل! جشن پتو!

مخمل ( از ته صحنه واز توی تاریکی جلو صحنه می آید. پتوی پشمی زیتونی رنگی با مقداری طناب در دست دارد). قربان، آماده ام.( مخمل پتو را دور ماهان می پیچاند وبعد آن را با طناب محکم می بندد. تنها سر وباهای ماهان از پتو بیرون است).

کوهی: یالا! یالا! بدو لعنتی! کمی که دویدی، بدنت شروع می کنه به گرم شدن. شروع می کنه به داغ شدن. باید اون قدر بدوی تا حسابی عرق کنی. تا حرارت از بدنت بزنه بیرون. اما خیلی خوب می دونی با اون پتویی که مخمل دورت پیچیده، گرما جایی نداره که فرار کنه. بنابراین همون جا حبس می شه. بعد ذره ذره زیاد می شه که یه جهنم خوشگل وکوچولو درست بین تو واون پتوی معرکه، ساخته می شه.(دویدن در میدان تاریک مین، ص ٤٣-٤٤).

(٧٣) كوهى: اسم تون لطفاً؟

ماهان: نمى دونم، قربان.

كوهى: سن، لطفاً؟

ماهان: دويست وچهل وپنج سال، قربان.

كوهى: چند وقته كه اين جا تشريف داريد؟

ماهان: شش هزار وپانصد وشصت ودو سال وچهار ماه ونه روز، قربان.

كوهى: اگه گيزى لازم داريد لطفاً بفرماييد تا فورا براتون مهيا كنيم.

ماهان: بله؟

كوهى: پرسيدم كم وكسرى نداريد، عزيزم؟

ماهان: نه، نه گمون نمى كنم. چرا، چرا، فكر مى كنم يه چيزى لازم داشته باشم.

كوهى: بله، البته لطفاً بفرماييد تا يادداشت كنم دستور مى دم در اسرع وقت براتون تهيه بشه.

ماهان: مسواک، قربان. من يه مسواک مى خوام، قربان.

كوهى: مسواک ؟!

ماهان: بله، قربان. مى خوام كفش هام رو باهاش واكس بزنم. (دويدن در ميدان، ص٥١-٥٢).

(٧٤) إبراهيم أحمد محمد حسن: الزمكانية في النص المسرحي سر الطلسم لملحة عبد الله بين الجمالية والتعبيرية، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، العدد ٤١، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، يوليو ٢٠٢٢، ص٥٩٥

(٧٥) إبراهيم أحمد محمد حسن: المرجع نفسه، ص ٥٩٦

(٧٦) محمود نسيم: المخلص والضحية " رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٤٩.

(٧٧) حازم شحاته: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٧٩

(٧٨) سمير عباس: الزمكان في الشعر العربي المعاصر ( بدر شاكر السياب، عز الدين المناصرة)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥م، ص ٣٦

## قائمة المصادر والمراجع

**أولاً المصادر:**

١) مصطفى مستور: دويدن در ميدان تاريک مين، نمايش نامه در چهار برده، تهران، نشر چشمه١٣٨٤، چاپ اول تابستان ١٣٨٥، چاپ هفتم ١٣٩١.

**ثانيًا المراجع الفارسية:**

١- ادوارد گرانپول براون: تاريخ ادبيات ايران، ترجمة/ رشيد جاسمى، تهران، مروارید، ١٩٥٧، ج٤>

٢- جمال مير صادقى: ادبيات داستانى (قصه، رومانس، داستان كوتاه، رمان)، ويرايش ٣ – تهران، چاپ سوم، بهار، ١٣٧٦هـ. ش.

٣- حبيب الله آيات اللهى: كتاب ايران – تاريخ هنر، تهران، ٢٠٠١.

٤- صحيفة كيهان العدد (١٠٧٠٦) بتاريخ ٢٤ اردبهشت، سنة ١٣٥٨هـ.ش.

٥- صحيفة آيندگان: العدد(٣٠٩١) بتاريخ ٢٧ فروردين، ٢٥٣٧ملكية.

٦- عشق متنى: تجربه عشق در كتاب عشق روي پياده رو نوشته مصطفي مستورفصلنامه نقد ادبي، فصلنامه علمي – پژوهشي (علوم انساني) سال پنجم، شماره ١٨، تابستان ١٣٩١هـ.ش.

٧- منصور خلج: نمايشنامه نويسان ايران، تهران، نشر اختران، ٢٠٠٢.

٨- ناصر عليزاده وآرش مشفقى: جريان سيال ذهن در داستان هاي مصطفي مستور، فصلنامه علمي پژوهشى، شماره هفدهم، تهران، تابستان ١٣٨٩هـ.ش.

٩- وكالة أنباء الجمهورية الإسلامية(إيرنا)، يوم الاثنين في حوار مع الفنان علي فرحناك ك/٣ ٥٤٨/٥٥٠/٧٤٠٢ شماره ٤١٩

**ثالثا المراجع العربية:**

١٠- إبراهيم أحمد محمد حسن: الزمكانية في النص المسرحي سر الطلسم لملحة عبد الله بين الجمالية والتعبيرية، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، العدد ٤١، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، يوليو ٢٠٢٢.

١١- ابن منظور: لسان العرب، مادة سوم، دار المعارف، القاهرة، ج ١٢، المجلد السابع، ١٩٨٠.

١٢- آسيا جريوي: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، العدد٦، جامعة محمد خيضر بسكرة، عام ٢٠١٠م.

١٣- أنوال طامر: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، دار القدس، ط١، ٢٠١١.

١٤- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت.

١٥- باتريس بافيس: قضايا السيمولوجيا المسرحية، ترجمة/ محمد العماري، مجلة علامات، مطبعة انفو، العدد ١٦، ٢٠٠٧م.
١٦- باسم قطوس: سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠٠١م.
١٧- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، ترجمة/ محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
١٨- جاب الله أحمد: العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،٢٠٠٢م.
١٩- جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية المعاصرة، مكتبة المثقفة، ط ١، ٢٠١٥م.
٢٠- حازم شحاته: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٧٩
٢١- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٢١٣.
٢٢- حميد لحمداني: مدخل إلى المنهج السيميائي، موقع دنيا الرأي مقالة عام ٢٠٠٦م.
٢٣- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وعبدالحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، المغرب، ١٩٩٢م.
٢٤- عبد الله الغذامي: تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، عام ٢٠٠٦ م.
٢٥- عبدالملك مرتاض: في نظرية تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ديسمبر ١٩٩٨م.
٢٦- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيمائية، ترجمة/ أومير كورية، سوريا، منشورات ووزارة الثقافة السورية، ١٩٩٧م.
٢٧- عبد الوهاب علوب: فرهنگ وازه ها واصلاحات فارسى امروزه- للألفاظ والتعبيرات والتراكيب الفارسية المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، عام ١٩٩٦.
٢٨- سعيد بنگراد: السيميائيات النشأة والموضوع، عالم المعرفة، العدد ٣، المجلد ٥٣.
٢٩- سمير عباس: الزمكان في الشعر العربي المعاصر (بدر شاكر السياب، عز الدين المناصرة)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمان، عام٢٠١٥ م.
٣٠- سيزا قاسم ونصر حامد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيموطيقيا، دار إلياس العصرية، القاهرة، عام١٩٨٦م.

٣١- شادية شقرون: سيمياء العنوان، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، الجزائر، دار الهدى، ٢٠٠٠م.

٣٢- صالح مفقود: السيميولوجيا والسرد الأدبي، ط١، عام ٢٠٠٠ م.

٣٣- فايز الداية: علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، ط١،١٩٨٥م.

٣٤- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.

٣٥- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة/ سعيد بنكراد، تقديم/ عبد الفتاح، دار الكلام، ط١، الرباط، ١٩٩٠م.

٣٦- قدورة عبدالله: سميائية الصورة، مغايرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الرواق، ط١، عمان، ٢٠٠٨م.

٣٧- كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية والدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات، العدد السادس، ٢٠٠٧م.

٣٨- محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، طبعة الأولى،٢٠٠٧م.

٣٩- معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.

٤٠- محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٤، العدد ٣، مارس ١٩٩٦م.

٤١- محمد السعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، دار الكتب، القاهرة، ١٩٨٢.

٤٢- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،٢٠١٢م.

٤٣- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،٢٠١٠م.

٤٤- محمود نسيم: المخلص والضحية " رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.

٤٥- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي.

٤٦- منقور عبد الجليل:علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٤٧- ميشال زكريا: الألسنية وعلم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة التانية،١٩٨٣م.

٤٨- نعيمة سعدية: التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

٤٩- نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، ط١،٢٠٠٧.

٥٠- يوري لوتمان: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

٥١- ـــــــــــ: مدرسة (تارتو – موسكو)، وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، ت/عبد القادر بوزيدة، مجلة عالم الفكر (دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مجلد ٣٥، العدد ٣، يناير/مارس ٢٠٠٧م.

٥٢- ـــــــــــ: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

**رابعاً: شبكة المعلومات الدولية:**

٥٣- http://shaparakdaily.ir/shaparak/News.aspx?NID=75516 بررسی تاریخ تقویمی داستان کوتاه ایران (قسمت آخر – نسل چهارم) نسل چهارم – نسل حاضر (از اواسط دهه ٧٠ تا امروز

٥٤- http://www.alukah.net/literature_language/0/73254/ جميل حمداوي: سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا).

٥٥- http://saidbengrad.fr/ar/art21.htm سعيد بنگراد: الرمز، المجالات والدلالات، مقالة منشورة في موقع سعيد بنگراد، بتاريخ ٢٠١٠/١١/١م.

٥٦- عبد الرحمن أبو ذكري وآخرون: مقالة عن الإيمان والفن في إيران: حوار مع الكاتب والروائي الإيراني «مصطفى مستور»،٢٠١٩/٠٤/٢٧.