

سيميوطيقا المسرح

SEMIOTICS OF THEATER

أسماء غجاتي،

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)، asma.ghedjati@univ-msila.dz

تاريخ النشر: 2023/03/28

تاريخ القبول: 2022/07/18

تاريخ الإرسال: 2022/04/18

ملخص:

مما لا شك فيه أنّ آليات النقد السيميائي أصبحت شائعة الآن أكثر من أي وقت مضى، فأبليت بلاء حسنا في مجال الأدب، أمّا في مجال النقد المسرحي، فلا تزال تخطو خطوات بطيئة خاصة في ما يتعلق بالعروض المسرحية، على الرغم من أنها تعتبر من أهم الآليات التي تحفظ للمسرح خصوصيته التشكيلية باعتباره نظام من العلامات.

تأتي هذه الورقة البحثية لتوضيح بعضا من المفاهيم السيميوطيقية في اللغة، والتي استثمرت كأدوات إجرائية في المسرح، مركزة على إنجازات مدرسة براغ في هذا المجال.

الكلمات المفتاحية: سيميوطيقا المسرح، مدرسة براغ، العلامة المسرحية، النص الدرامي، العرض المسرحي.

ABSTRACT :

It is undeniable that the mechanisms of cinematographic criticism have become known now more than any other time before, and they have made great progress in the field of literature. On the other hand, in the field of theatrical criticism, they continue to take small steps, particularly with regard to theatrical performances, despite the fact that they are considered as the most important mechanisms enabling the theater to enjoy specificities specific to him as a creative system of signs.

This research note is intended as a clarification of certain cinematographic concepts at the language level, which concepts have been exploited as tools in theatrical approaches, building on the achievements of the Prague School in this area..

Keywords: Semiotics of theater - School of Prague - Theatrical sign - Dramatic text - Theater performance

1. مقدمة:

تعد السيميولوجيا من آليات البحث التي استحدثت في النصف الثاني من القرن الماضي، وهي تطلق على <<العلم المكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. وتُعنى كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (Communication)، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا. وتشمل مواضيعها شتى أنساق (Systems) العلامة والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية التي تنتج من خلالها>> (1).

فهذا التعريف يفتح لنا المجال للإستعانة بالمعارف والعلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة لدراسة موضوع إنتاج المعنى.

ويعود الاتجاه السيميولوجي أساسا إلى إنجازات عالمين هما: العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913) والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914)، نتج عن هذه المصادفة ازدواجية في التعبير فدي سوسير أطلق على علم العلامات السيميولوجية (Semiology) و إنجازاته كانت باللغة الفرنسية، في حين أطلق بيرس على العلم نفسه اسم السيميوطيقا (Semiotics)، و إنجازاته كانت باللغة الإنجليزية.

وكما سبقت الإشارة إليه في ملخص المقال فإننا سنركز على بعض المفاهيم السيميوطيقية المرتبطة باللغة، والتي استثمرت كأدوات إجرائية في المسرح من طرف رواد مدرسة براغ، حيث نشأ علم قائم بذاته هو (سيميوطيقا المسرح) (2) الذي يعد من أهم الآليات المنهجية التي يمكن أن يلج بها الباحث إلى المسرح نظرا لخصوصية بنائه، فمن خلالها يتم التحليل البنيوي للنص الدرامي (المكتوب)، بإبراز (كيف) أنشئ أي تحديد عناصره الأساسية وسماته الخاصة، كما أنه يمكن اعتماده في دراسة العروض المسرحية بقراءة علاماتها وفك تشفيرها ما دام << العرض المسرحي هو مجموعة إشارات (Signs). >> (3)

2- عن العلامة اللغوية:

لا شك أن دروس دي سوسير في علم اللغة تأخذ أهميتها من خلال ما تركه من مبادئ كان ولا يزال لها التأثير القوي في الفكر البنائي، بل وحتى في تزويد الباحثين بأدوات لاستخدامها في دراساتهم وتنقيفها من بعد.

وأول هذه المبادئ هو دراسة اللغة على المستوى التعاقبي (Diachronic) حيث تكون الدراسة التعاقبية لظاهرة ما هي دراسة تاريخها أي تغيرها عبر الزمن. وعلى المستوى التزامني (synchronic) حيث تكون الدراسة التزامنية أشبه بأخذ لقطة لظاهرة ما، حيث يتم تثبيت الزمن عند دراستها، فتفحص مكوناتها وطريقة بنائها.

وثاني مبادئ دي سوسير هو تصويره للفارق بين اللغة (Langue) والكلام / اللسان (Parole)، وهي ثنائية محورية بالنسبة للمداخل البنيوية. فاللغة عنده جهاز منجز متواضع عليه يتعلق بالرابط الإجتماعي (الحدس الجمعي)، إنها الجانب الاجتماعي للسان، بحيث لا يستطيع الفرد أن ينشئها أو يغيرها؛ أما اللسان فهو القدرة على النطق بهذه اللغة، والقدرة على إدراكها. (4) وعلى ذلك فاللغة هي النظام، والكلام هو تجسيد لهذا النظام أي هو المظهر الفعلي له والذي يختلف من شخص إلى آخر.

وقد أدى اعتبار دي سوسير أن اللغة نظام من نظم العلامات (System of signs)، إلى تصوير العلامة اللغوية على أنها << اتحاد صورة صوتية (سماها الدال / signifiant) بصورة مفهومية (أو ذهنية سماها المدلول / signifié)، تشغلان على المستوى السيكولوجي (التصور)،

وعلى المستوى الفيزيولوجي (القناة الصوتية)، شريطة أن يكون هذا النشاط ميزة كل من ينتمي إلى اللغة نفسها»⁽⁵⁾، وهذا ما يفسر اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية، لذلك يرى دي سوسير بأنه >> أصبح من الممكن إدراك علم يدرس حياة العلامات في الوسط الاجتماعي، وإن هذا العلم يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي»⁽⁶⁾ ومنه فقد تنبأ بعلم العلامات الذي دعاه (Sémoilogie) ويعد من أهم العلوم التي تدرس الأنظمة الدالة.

وإذا جئنا إلى بيرس فإننا نجد أطروحاته تشغل فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية >> لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاهما تحديدا أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى»⁽⁷⁾ والعلاقة عند بيرس لم تعد ذات وجهين فقط، وإنما ربط الوجهين بمرجع⁽⁸⁾ أساسي هو السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية، فالمدلول مسجل في الوعي الجمعي. وقد توصل بيرس إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات كل مستوى نجد فيه ثلاث تفرعات، وسيركز الحديث هنا عن المستوى الذي يتحقق فيه المعنى، أين يكون تقسيم العلامة >>وفقا لعلاقة العلامة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة»⁽⁹⁾، فنجد: الأيقونة، والمؤشر، والرمز، حيث تنوب العلامة عن الشيء من وجهة نظر ما.

أ- الأيقونة Icon:

هي علامة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما، كالصورة الفوتوغرافية. فطريقة الإنابة هنا هي المماثلة.

ب- المؤشر index:

هو العلامة التي تشير إلى موضوعها بواسطة علاقة سببية أو تقاربية، فالرعد مؤشر على قدوم عاصفة. الدخان يشير إلى الحريق، فطريقة الإنابة هنا هي القصدية.

ج- الرمز Symbol:

هو العلامة التي تحيل إلى موضوعها بواسطة اتفاق عرفي، ولا توجد علاقة تشابه بين العلامة والموضوع، كأن نرسم للسلام بالحمامة. فطريقة الإنابة هنا هي الاستعارة.

ونجد في وقت لاحق أن بيرس قسم الأيقونة إلى ثلاثة أنواع هي: الصورة (Image)، والتخطيط (Diagram)، والاستعارة (Metaphor).

ويمكن اعتبار كل ما سبق، بعضا من الأسس الهامة التي قام عليها علم العلامات، وهي أسس العلامة اللغوية عند مؤسسيها سوسير و بيرس. هذه الدراسات اللغوية إلى جانب الدراسات البنوية (خاصة دراسات فلاديمير بروب (Vladimir propp)، وإتيان سوريو (Etienne Souriau)...، والدراسات حول الشعرية التي قام بها الشكلاونيوس الروس (خاصة روادها: رومان جاكبسون Roman Jakobson، وفكتور شلوفيسكي Victor Chklobski...)، كانت الأساس الذي اعتمدته مدرسة براغ في وضعها للأسس الأولى لسيميوطيقا المسرح.

3- أبحاث مدرسة براغ لتحليل المسرح:

إن أي محاولة للتأريخ لسيميوطيقا المسرح يقودنا إلى أبحاث مدرسة براغ (The prague school) والدراسات الهامة التي قام بها روادها أمثال: أوتوكار زيش (Otokar Zich)، وهونزل (Honzel)، وبوغاتيريف (Bogatyrev)، وموكاروفسكي (Mukarovsky)، وفلتروسكي (Veltrusky)، حيث يعود إليهم الفضل الأول في نقل دراسات السيميوطيقا من علم اللغة لتطبيقها على الفن والأدب.

ولعل أهم إنجازات هذه المدرسة والتي غيرت بشكل جذري تحليل المسرح والدراما: دراسة أوتوكار زيش "علم جمال الفن والدراما" 1931، حيث يستشهد بهذه الدراسة باعتبارها أثرت فيما تلاها من أعمال ، <<ولا سيما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق المتجانسة والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح... كما أنه رفض أن يسلم خصوصاً بغلبة آلية النص المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل كله...>>⁽¹⁰⁾، فهذه دعوة لدراسة مكونات المسرح في تفاعلها وليس في حد ذاتها، كما أنها تأسس لعلاقة النص بالعرض المسرحي والذي أصبح من البديهيات الآن، إذ أن لأي مكون من مكونات العرض المسرحي أهميته الخاصة، بما في ذلك النص المكتوب الذي يعتبر هو الآخر من عناصر العرض.

ولعلنا نجد في دراسة يان موكاروفسكي "الفن كحقيقة سيميائية" (1936) الأهمية الكبيرة، عندما صاغ تعريف دي سوسير للعلامة من خلال تطبيقه على الفن، فاعتبر أن <<الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفني على أنه علامة مؤلفة من: (1) رمز حسي ابتدعه الفنان، (2) ومعنى أي (موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي، (3) وعلاقة بالشئ المرموز إليه، وهذه العلامة تشير إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية>>⁽¹¹⁾ من هنا يتضح أن العلامة لم تعد ذات وجهين وإنما ربطها موكاروفسكي بمرجع هو السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية من فلسفة ودين وسياسة واقتصاد وغيرها من العناصر التابعة لمجتمع ما، ذلك أن العمل الفني يتواجد كموضوع جمالي في وعي المجتمع ككل وليس في وعي المؤلف، أو المتلقي أو الشئ في حد ذاته، وبذلك يبقى مفتوحاً على الإبداع المستلهم من الأنساق الفنية المشتركة بين الفنان والمتلقي. ويمكن أن نلخص العلامة الفنية في:

- الدال: العمل الفني.

- المدلول: الواقع التاريخي الثقافي والاجتماعي العام.

- المرجع: العلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز له.

أما عن طبيعة العلامة المسرحية، فقد افترضت الدراسات السيميائية المبكرة أن المسرح هو الميدان الدائم للأيقونة (أي قائم على المشابهة)، ذلك أن العرض المسرحي أريد به أن يكون كأنه العالم الحقيقي. ولعل أول من حاول تطبيق هذا المفهوم البيروني (الأيقونة) الكاتب والناقد المسرحي البولوني (يان كوت) (Jan kott) فاعتبر أن <<الأيقونة الأساسية في المسرح جسم الممثل وصوته>>⁽¹²⁾؛ بمعنى أن التماثل يظهر بنسبة كبيرة بين أجسام الممثلين والشخصيات التي يجري تمثيلها (ويمكن أن نتحدث عن تطابق بين الممثل والشخصية).

لكن (كير إيلام) (Keir Ilam) ينتقد هذه الفرضية، ويرى أن نسبة الشبه بين العلامة والشئ الذي تقوم مقامه متغيرة: "نسبة التجانس الأصلي الذي يعمل بين العرض وما يفترض أن يدل عليه حقيقة متغيرة إلى أقصى حد"⁽¹²⁾، وقدم أمثلة على سقوط هذه الفرضية منها: ⁽¹³⁾

- الممثل (الغلام) الذي كان يلعب دور المرأة في المسرح الإليزابيتي⁽¹⁴⁾ (وهذا التقليد يعتبر جزءاً من النهج العام في المسرح، حيث لم تكن هناك ممثلات في المسرح الإليزابيتي).

- الممثل الذي كان يصور الآلهة في المسرح اليوناني.

- الممثل (ة) المسن (ة) الذي تبنى دور البطل الرومنطقي.

ويذهب كير إيلام إلى أن تقسيم الأيقونة إلى صورة، وشكل بياني، واستعارة، يمكن استخدامها في حالات عديدة من المسرح، ففي المسرح الإيهامي⁽¹⁵⁾ ينظر إلى العرض على أنه (صورة) مباشرة للعالم الدرامي. كما نجد في بعض أنواع المسارح استخداماً للاستعارة والتخطيط البياني، حيث لا يوجد تشابه بين العلامة والموضوع، إلا بالمعنى العام، كما هو الحال في مسرح البانتوميمياء⁽¹⁶⁾ أو السيريالي⁽¹⁷⁾، حيث يشخص الممثل شكل طاولة، وهنا نكون أمام شكل بياني.

كما يمكن تحويل الخشبة إلى ساحة قتال أو سجن على أساس من الشبه المفترض لا الشبه الظاهر (الاستعارة). وفي مقابل المشابهة الكاملة بين العرض والواقع (أي بين العلامة والموضوع) عالج كير إيلام إلى جانب أمبيرتو إيكو Umberto Eco المواضيع في المسرح سيميائيا على أساس الطبيعة المجازية؛ فكل شيء في المسرحية هو مجاز الجزء من الكل، فالسجن يُمثل بواسطة نافذة فيها قضبان والقصر بواسطة حائط فيه أبراج. فالعلامة، بهذا الشكل، لا تنوب عن موضوعها وتستوعبه من كل الجوانب، وبالتالي يبقى تمثيلها لواقعة ما تمثيلا جزئيا. (18)

ويمكن أن نستنتج أن السياق الدرامي والأدوات المسرحية (أي النسق الذي يعمل فيه الشيء) هي التي تحدد صفة الشيء، بأن تخرجه من ثباته وتحوله إلى المعنى المرجو منه بمعنى الانتقال من الأيقونة إلى الرمز. فحتى لو كنا أمام المسرح الطبيعي أو الواقعي – أين نجد التشابه –، حيث المفترض أن يكون العرض فيه حقل أيقونات، إلا أن العمل لا يجب أن ينصب على إثبات وجه المشابهة وما يمثله لأن قيمته (قيمة الشيء) لا تتركز في المسرح باعتباره يمثل ما يشابهه خارج المسرح، أو باعتباره جزءا من الكل (أي استعارة)، وإنما لأنه يمثل معنى آخر – أي فكرة – أرادها المؤلف أو المخرج أو الممثلون فحولوه عن صفته الأيقونية إلى صفات أخرى، وحسب ارتباطه ودخوله في علاقات جديدة، وبالتالي يُتجنب الوقوع في مسرح وثنائي (تسجيلي).

وإذا رجعنا إلى سيميائي براغ فنجد أن من بين المبادئ الهامة التي أولوها عناية هي المبدأ السوسيري: التمييز بين اللغة والكلام، فاستخدموه في العمل الفني على أساس أن هذا الأخير يمثل الجانب الفردي التنفيذي الموازي للكلام، أما التقاليد الفنية المعتمد عليها والمشاركة بين الفنان وبين المتلقي لعمله هي الجانب الاجتماعي. وفي هذا يقول بيتر بوغاتيريف: >> لا بد أن يكون المشاهد مهيئا لتلقي الأداء الإفرادي للممثل، أو لأي فنان وذلك عن طريق إتقانه للغة ذلك الفن كمعيار اجتماعي، هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن >>. (19)

وإذا جئنا إلى مفهوم البنية الذي شغل هو الآخر الكثير من مفكري براغ، نجد موكاروفسكي يعرفها بأنها: >> جملة عناصر لها توازن داخلي، يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار، وتبدو وحدتها وكأنها جملة من التناقضات الديالكتيكية. والذي يدوم ليس هوية بنية في مجرى الزمن، بينما التكوين الداخلي – العلاقات المتبادلة لعناصرها – تتبدل باستمرار وفي علاقاتها المتبادلة، تحاول عناصر إفرادية دائما أن تسيطر على بعضها >>. (20)

نستنتج من هذا التعريف عدة نقاط هامة هي:

1- الفنون الداخلة في تركيب المسرح قد فقدت استقلالها، فلم تعد تقوم بوظائفها الملزمة لها، وإنما خضعت لنسقه وتحولت إلى مادة لها هوية ووظيفة مسرحية.

مثلا: وجود تمثال في الخشبة يعني حضور النحت فيها، فتختلف وظيفة التمثال عما هو عليه خارج الخشبة (حيث يكون مجرد شيء)، عما هي عليه داخلها وبالتالي يصبح ممثلا بلا حركة.

2- دراسة العمل الفني لم تعد مجرد تعداد للفنون التي تدخل في بنيته كلائحة ثابتة له، بعيدا عن السياق التاريخي والاجتماعي، بمعنى أنها لم تعد تزامنية وفقا لأنساقه هو، إنما تكون دراسة التغير في بنية العمل الفني وفق دراسة بنية المجتمع، >> فما التاريخ الحقيقي (الداخلي) للمسرح ... إلا دراسة للتحويلات في العلاقات المتبادلة بين عناصره، ولا يمكن قبول ... أي من المراحل التطورية للمسرح كتجسيد تام لجوهره >>. (21)

وإن النتيجة رقم (1) هي ما تناولها بوغاتيريف – في مقالته السابقة – عندما طرح مقولة التحويلية، التي تميز المسرح عن باقي الفنون: فهو يحول كل شيء يتعين فيه إلى شيء آخر (علامة) بأن يمنحه قوة لم تكن له في وظيفته العادية، ويكسبه صفات معينة لا يتمتع بها في الحياة

الواقعية: >> إن الأشياء في المسرح – تماما مثل الممثل نفسه- قابلة للتحول، كما يمكن أن يتحول الممثل – على الخشبة- إلى شخص آخر (شاب يتحول إلى شيخ وامرأة إلى رجل) <<(22) وهذا المبدأ وضعه بوجاتيريف من خلال دراسته للمسرح الشعبي، فحدد ملامحه في عدة دراسات، كذلك الخاصة بالأغنية الفلكلورية من وجهة نظر وظيفية، كما درس الأزياء بوصفها علامة.

ومبدأ التحولية هذا عني به أيضا (ياندريش هونزل) في دراسته: (ديناميكية العلامة في المسرح) حين قال: إن >>المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر، وكيف عن أن يكون مسرحا إذا لم يدل على شيء آخر<<(23) فالممثل يمثل شخصية درامية، والمنظر المسرحي يمثل المكان (القوس القوطي يمثل قصرا)، والإضاءة المشعة والمعممة تمثل النهار والليل على التوالي، والموسيقى تدل على الحدث (ضجيج معركة). وإلى جانب هذا المبدأ الذي اعتمده (هونزل) أكد أن >>جوهر المسرح في "التمثيل" و"الفعل" <<(24)، وليس الممثل متجذرا في المسرح ذلك أن دوره قد تقوم به عناصر أخرى في حين أن الفعل قد يصدر عن معظم العناصر بما في ذلك الممثل. والفن كجوهر للفعل الدرامي >> يوحدها [...] بين الكلمة، والممثل، واللباس والموسيقى في تيار واحد، بمعنى آخر، أننا نستطيع بعد ذلك أن ندرك هذه (العناصر) كموصلات مختلفة لتيار واحد، ينتقل إما من عنصر لآخر أو يتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد<<(25) ولا يمكن تحديد ودراسة هذه العناصر كمجالات مغلقة لأنها لا تستقر على وظيفة معينة، عند دخولها في سياقات مختلفة أثناء العرض، هذه الديناميكية للعنصر المسرحي هي ما أكدها (يوري فلنروسكي) حين قال: >>إن وظيفة (العنصر) قد تقرر بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله: القوى الديناميكية للفعل والقوى السكونية للتصوير<<(26) وعلاقتها ليست مستقرة، لأنه في مواقف معينة تسيطر إحداها وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، و أحيانا كلتاها تكونان في حالة من التوازن<<(27).

وفي بحثه الرائد: "النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح" (1941)، حاول أن يحدد خواص النص الدرامي – باعتباره نظام علامات لغوي- ومكانته في بنية المسرح (العرض) - باعتباره نظام علامات خاص بالتمثيل-، إلى جانب تبيان التوتر الناشئ بينهما<<(28)

فخصوصية فن المسرح الذي يضم نصين ينتمي كل واحد منهما إلى نسق سيميائي خاص به لا يعني أننا إزاء عمليتين منفصلتين، ولكن >>النص الدرامي هو أحد عناصر العرض وأشبه بالخطة العامة التي تحتاج لتفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي/ مسموع موجود بالفعل<<(29)

وعملية التحويل هذه لا تعني أن العرض المسرحي هو (تجسيد لنص ما) بمجرد ترجمة مباشرة أو نقل حرفي من بنية أولية (هي النص المكتوب) إلى بنية ثانية (هي العرض). ولكن العملية أصعب بكثير، فمن جهة يُلقى عبء على الكاتب لينتج نصا يتحدد وفقا لقابلية العرض وتفعيل السياق المسرحي، ومن جهة أخرى يُلقى عبء على المخرج والممثل والمصمم... لتنفيذ العمل، وقد سمي (سعد أردش) وهو ممثل ومخرج مسرحي مصري هذه العملية ب: >>المعانة الإبداعية المزدوجة<<(30): معانة المؤلف ومعانة الفنانين المسرحيين. ولعل لظهور شخصية المخرج دورا فعالا في عملية التحويل هذه، حيث حوّل الأنظار عن النص إلى العرض المسرحي بأن تجاوز طريقة التجسيد الحرفي، لأن >>الإخراج ليس عملا تقنيا يقوم على معطيات محددة ومحدودة تضاف كل مرة إلى النص المسرحي حسب ما تقتضي الأمور، بل هو عملية إعادة خلق<<(31)، يُلبس من خلالها النص حلة جديدة تضم عناصر فاعلة من خلال منجزات الممثل؛ كالحركات والإيماءات، والتشكيل من خلال خلق المناظر، والموسيقى... وغير ذلك. وإن تبعية المخرج للمؤلف في تنفيذ العمل لا يعني بالضرورة التبعية العمياء التي تقتل الإبداع والابتكار في

العرض، لكن يبقى للمخرج هامش حرية؛ فله أن يحذف وأن يضيف حسب مقتضيات عمله، وهذا دون إلغاء كلي للنص، ضمن هذا الطرح يمكن العمل بالإرشادات الإخراجية التي تعتبر معلومات مباشرة من المؤلف إلى المخرج بهدف تحقيق نصه، وهي لا تصل إلى المشاهد، وتتعلق بوصف المكان، والشخص، والممثلين...

ويمكن أن نضيف عنصرا آخر هو الطرف الثالث في عملية الإبداع أي الجمهور >> فالكاتب المسرحي حين يشكل نصه الدرامي يضع دائما نصب عينيه استثارة توقعات وإستجابات معينة لدى الجمهور، وكذلك يفعل المخرج المسرحي دائما حين يشكل عرضه المسرحي >> (32) وضمن كل ما سبق ذكره يمكن وضع النموذج (33) التالي لتحديد مراحل الفن المسرحي:

النص المكتوب:

المؤلف — وصف لتقنيات خشبة موجه إلى قارئ المسرح و إلى المخرج/ الممثل/ الممارسين.

— حوار ليسمعه المتفرج يراعي فيه خصائص الخطاب الشفاهي.
شخصية مسرحية — حوار موجه إلى شخصية أخرى.

العرض المسرحي:

صانع العرض: -

مؤلف - مخرج

ممثل - ممارسون

— تقنيات خشبة موجهة إلى المتفرج

ممثل (شخصية مسرحية) — حوار موجه إلى ممثل آخر (شخصية أخرى).

وفي هذا نتبين أن علاقة النص المكتوب/ نص العرض >> هي علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بنصية فعالة >> (34)

فالعرض ينطوي على نص لا يمكن مجاوزته، بل يتم تمثله، والنص الدرامي يكون ملفوظا في أي موضع من خلال نموذج العرض الذي ينتظر حضور الجمهور حتى يتحقق. وحينئذ يتحقق التداخل بين النصين وتنتمي صفة التمايز بينهما. وربما يمكن الحديث عن التمايز في كيفية تناولهما بالدراسة من جانب البحث السيميائي الناتج عن طبيعة العلامات السيميائية المميزة لكل واحد منهما.

4- الأدوات اللغوية / الأدوات المسرحية:

إن الكاتب المسرحي ليس المنتج الوحيد والأخير للنص، وإنما عليه >> أن يقدم أثرا أدبيا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، ولكنه يفعل ذلك تاركا في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملأها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي باعتباره ما كتبه فنا مرئيا، ولا يتجلى جماله الحقيقي واكتماله إلا إذا تحول إلى فن منطوق على اعتباره فنا مسموعا >> (35)

فإذا لم يصنع الكاتب أدوات لغوية لها هذه القابلية (قابلية صنع أدوات مسرحية كالمنظر، والحركة، والصوت، وغيرها)، فإن لغته تبقى أدبية مكتفية بذاتها. ولأن اللغة هي المادة الأولية لكثير من الفنون كالقصيدة الغنائية والقصة المروية، فهذا لا يعني تطابق بنيتهما في كل هذه الأشكال، وإنما لهذه اللغة خصوصيتها في المسرح إذ أن >> معظم المهتمين بالمسرح يجمعون على فنية اللغة الموظفة فيه، وليس يعني هذا الزينة الشكلية الفارغة، لأن لغة المسرحية إنما توظف العناصر الجمالية الفاعلة >> (36)

وإلى جانب ذلك فإن اختلاف طريقة خلق بنيات الأعمال الدرامية بما يؤدي إلى الكشف عن خصائص كل عمل درامي على حده تبعا لبنيته الخاصة به. وسنقدم بعض النماذج عن هذه العناصر التي تتحول صفتها (قيمتها) السيميوطيقية إلى صفات أخرى لم تكن حاملة لها قبل أن تصبح عنصرا من خشبة المسرح، وذلك جراء النسق (السياق) الدرامي الذي تعمل فيه والذي تصنعه الأدوات المسرحية. فلكي يكون الحوار (وهو أداة لغوية) صالحا للتمثيل أمام الجمهور يجب أن يكون منبععا للحركة والإنفعال، يساعد في ذلك نص مواز له هو نص الإرشادات الإخراجية كما أن ضمائر المتكلم والمخاطب >>والخواص التأشيرية (هنا، هناك، هذا، ذاك، الآن، بعدئذ) تضع الكلام في سياق متصل مع الفضاء والزمان وتجذر الحدث في الحاضر>> (37).

وفي هذا نجد مثالا في مسرحية «التراب» لأبي العبد دودو من خلال هذا الحوار في الفصل الثاني:

>>زهور: (تدخل) لقد عاد الأخ حميد.

كريم: (بفرح ظاهر) أين هو؟

زهور: لقد اختفى الآن. قبل لحظة لمحتة بالمنظار المكبر صاعدا هناك. (تشير بيدها إلى تحت) إنه ليس وحده.

كريم: ليس وحده

زهور: يظهر أنه صحب معه بعض الإخوان الجدد (ينسحب سعيد دون أن يلاحظ أحد ذلك)>> (38).

ومنه يمكن أن نرى المشهد مجسدا لفظيا وحركيا وتبعيا لاكتساب اللغة للبعد التأشيري صيرها درامية.

كما يمكن أن تكون اللغة رمز دلالة تجسدية لأحاسيس الشخصية وانفعالاتها في حالة من الحوار أيضا، فنعمان في افتتاح مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» لأبراهام دنينوس. يقول محدثا فيالة جارية نعمة:

>> نعمان: بِاللّهِ قَوْلِي لِمَنْ سَلَبَ الْعَقْلَ مَنِّي

وَحَرَّمَ النَّوْمَ عَنْ جَفْنِي

وَقَوْلِي لِمَنْ مَلَّ حُبْنًا وَجَفَانًا

وَارْتَضَى فِي الْهُوَى خَلِيلَ سِوَانَا

وَقَوْلِي لِمَنْ نَكَّرَ وَدَنَا

حَتَّى فَضَحَ سِرَّنَا وَغَلَانَا

وَقَوْلِي مَنْ بِهِ وَلَهَانٌ وَعَلِيهِ لَوْعَانُ

مَا يُسَامُ بِهِذَا الشَّانُ >> (39)

وإلى جانب أن اللغة دلالة على الحركة، وعلى الزمان والمكان، وعلى تجذر الحدث في الحاضر، وعلى تجسيد أحاسيس الشخصية وانفعالاتها، فإن لها أيضا دلالة على كيفية الأداء؛ فقدور في مسرحية «الأقوال» لعبد القادر علولة يرشد مدير الشركة من خلال:

>> قدور السواق: [...] اليوم أنا نتكلم ... خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم

نتكلم ... مذابيك تسمعلي مليح و متحاولش تقطعلي الكلام...>> (40)

ففي قوله (تسمعلي مليح ومتحاولش تقطعلي الكلام) رمز إشارة لكيفية أداء.

واللغة المسرحية في جانب آخر هي <<دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدث، أو ما سوف يحدث أو كان حادثاً أو مازال خارج حدود التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع في آن واحد>>.⁽⁴¹⁾ ففي لوحة عكلي و منور في مسرحية «الأجود»، يشخص منور شخصية عكلي، بل يشخص قوله وفكره ومنهجه الذي تَخَيَّرَه وهذا لا يعني الإتقان الكلي له:

<<عكلي: قبل ما تخرج منه الروح ناض، وأكد لي بحماس اخدم العلم يا منور وسبل اللي تقدر عليه... قبل ما يلقف قال لي، يا وليداتي: منور... منور العلم منور... لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قرابينك وقرابني... لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني>>.⁽⁴²⁾

كما نجد التشخيص في مسرحية «نزاهة المشتاق» وهذا لتعذر تواجد شخصية (نعمة) من خلال:

<<فيالة: رَفَدَتْ عَيْنَهَا إِلَى السَّمَاءِ

وَقَالَتْ وَهِيَ فِي بُكَاءٍ وَعَذَابٍ

حَرَّمَ اللَّهُ بَعْدَ وَجْهِ ابْنِ عَمِّي

كُلَّ عَيْشٍ مِّنَ الزَّمَانِ وَطَيْبِهِ>>.⁽⁴³⁾

ومما سبق يمكن القول: إن اللغة في المسرح تكتسب صلاحيتها باعتبارها أداة يُوصَلُ بها الكاتب المسرحي فكره، فهو ينتقي كلماته ليعطيها دلالة: تجسدية (تجسيد الحركة والانفعال)، وتشخيصية، ووصفية، وإشارية.

وحتى الصمت يمثل لغة في المسرح، حيث له دوافع قد تكون <<لزيادة في الحلم، في مواجهة جاهل، أو لزيادة في العلم في مجلس عالم أو هو صمت جهل أو صمت خجل أو لستر شيء خاف أو هو صمت لضجر أو لعجز عن تخير ملائم أو لإعجاب أو لعدم رغبة في التسرع أو لاستغناء أو لعب في مخرج اللفظ مع إدراك ذلك>>.⁽⁴⁴⁾

وبالتالي نستطيع أن نعتبر أن الأدوات اللغوية للكاتب المسرحي هي في حقيقة الأمر أدوات الخشبة في الوقت نفسه.

وهناك قضية يجب أن نلفت إليها النظر وهي قضية التراتب في أدوات المسرح فالكاتب المسرحي يستطيع أن يخصص عناصر معينة بمكانة هامة في البنية الدرامية. فمثلاً: في المسرح اليوناني كانت الأنشودة الكورسية أداة تُقَلُّ الفعل الدرامي، فبواسطة الإشارات اللفظية المهمة على التراتب الهرمي استطاع المؤلف الدرامي أن يبدع صورة للعالم والناس، أي إن النطاق المرئي حُدد عن طريق اللفظ.

إن الأدوات اللغوية هي جزء متمم للمسرحية خاصة إذا كنا أمام تراتب هرمي محدد للتقنيات الدرامية، وهي ليست أدوات لغوية فقط بل أدوات إخراجية كذلك. ومنه فإن (مرونة) العلامة الدرامية هي التي تؤهل النص الدرامي إلى توثيق الصلة مع العرض المسرحي، فلا يمكن بأي حال أن نفصل هاتين البنيتين (النص/العرض). ففي مسرحيات الكاتب اليوناني يوريبديدس Euripides (480-406 ق.م) —خاصة— نجد أن السرد المحض هو تقنية إنشائية دائمة، ورغم ذلك أصبح فعلاً درامياً، ولم يبق مجرد سرد.

ونجد الطريقة نفسها أخذها وليام شكسبير William Shakespear (1564-1616) عندما أحل محل الديكور الذي افتقد إليه مسرحه بل مسارح عصر اليزابيث عامة— وصفاً لفظياً، أو عندما يبرز الضوء كجزء من ثياب الممثل إذا ما خلع عليه لونا معيناً <<وقليلاً من التفكير

يكشف لنا أن خلق المناظر في خيال الجمهور كان تقليداً آخر، ككثير من التقاليد المشابهة التي نأخذها كشيء مسلم به. وقد كتب معظم روائع المسرحيات العالمية لمسارح خالية من هذه المناظر المتقنة المفصلة»⁽⁴⁵⁾.

فالمؤلف المسرحي حينذاك كان على معرفة تامة بالموارد الفنية القليلة والريبرتوار المحدود للأشياء، وكذا (تكنولوجيا) المسرح القديم القادرة على تقديمها؛ كأن يلبس الممثل القناع التراجيدي الثابت دلالة على الحزن، أو كأن تستعمل اللغة للدلالة على إضاءة أو إظلام الخشبة. و إلى جانب هذه المبررات نجد أيضاً أن للفاعلية التفسيرية لدى الجمهور مبرراً لاستخدامات الأدوات المسرحية، لأن إحداث إستجابة الجمهور لن تكون إذا لم يكن للتقنية أساس اجتماعي يربطها به. فنجد برتولد بريخت Brecht Bertolt (1898-1956) عندما ثار على المسرح الدرامي أو كما سمّاه (المسرح الأرسطو طالسي)، أوجد بدلاً منه المسرح الملحمي الذي يعتمد على قالب السرد، لأنه يرى >> أن مسرحه يشبه الملحمة وهي التي تتألف من الحوار والسرد معاً، وحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوي >>⁽⁴⁶⁾، فتفكيك المضمون بين السرد والحوار ووجود الراوي كشخصية خارج الحدث يسمح للمتفرج أن يقدم أحكامه بموضوعية. ولأن بريخت اعتبر أن >> كل فن في المسرح يجب أن يكون مستقلاً عن الآخر >>⁽⁴⁷⁾ فإن السرد فيه هو سرد مقصود، عكس ما رأيناه في المسرح الدرامي (يوريبيدس، شكسبير) وهذا ما يؤدي إلى التغريب، فالسرد هنا هدفه التغريب. وهو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الإستعمال، والتغريب في المسرح يجعل المتفرج يركز انتباهه على كيفية صنع الإيهام بدلاً من الإستغراق فيه.⁽⁴⁸⁾ كما نجد تقنية السرد في مسرح عبد القادر علولة الذي أراد من خلالها خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري، بأن تُبعده عن التقبل السلبي والاندماج العاطفي لما يجري على الخشبة وبالتالي تجعله يفكر ويقرر، وهذا ما هدف إليه بريخت من قبل من خلال تقنية التغريب، حيث تأثر به عبد القادر علولة إلى أبعد حد. وإن ميل علولة إلى استثمار التقاليد الثقافية الوطنية في المسرح كالحلقة، والقوال، والراوي التي تعتمد على السرد له دور في اعتماده على هذه التقنية. ومنه نصل إلى أن أداة لغوية واحدة هي السرد تصدرت المسرح في عدة مراحل تاريخية كان استعمالها لأغراض مختلفة.

وفي مراحل تاريخية تالية أصبح للمسرح إمكانياته المادية كالكهرباء، تغيرت تقنيات كتابة النص المسرحي وبالتالي تغيرت خشبة المسرح، وطرق التمثيل، والمناظر، وموضوعات المسرح... وربما نجد مثال ذلك في الدراما الواقعية عندما أصبح >> ولع الواقعي بالحقائق وأمانته في نقلها وإيمانها بأهمية البيئة بالنسبة لطبيعة ومصير شخصياته يفرض عليه وصفاً وتصويراً مفصلين ودقيقين للمناظر المسرحية >>⁽⁴⁹⁾. فتصّدر المنظر وبالتالي الملابس المسرحية للأدوات المسرحية في الواقعية ساعد في خلق صورة حية للواقع، مما حفّز مجموع القائمين بالمسرح إلى إدراك أهمية هذه التفاصيل الدقيقة. فبعد أن كان تحقيق الأعمال والأفعال على الخشبة القديمة بواسطة الدلالة اللفظية إليها أصبحت تقنيات التمثيل والإخراج تقوم بهذا الدور. وهذا يقودنا إلى أن تراتب الأدوات المسرحية يخضع أيضاً لأنواع المسرحية (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية...) ولمفهوم المسرح، إذ أن ترتيبها المختلف يعني إنتاج مسرحية مخالفة (الواقعية خالفت الرومانسية). إلى جانب التغيرات الكبيرة التي حصلت في المجتمعات حيث كان لها أثر كبير في تغيير تقنيات المسرح، دون أن ننس تميز بعض الأدوار في اللعبة المسرحية كتميز شخصية المخرج ودوره في إعادة إنتاج النصوص المسرحية.

إن ما تم تقديمه هنا ليس إلا القليل من الأسس التي وضعتها مدرسة براغ، والتي سعت إلى وضع منهج متكامل لتحليل العمل المسرحي (النص والعرض)، ولعل ما شجع على تطور هذه المداخل السيميائية لدراسة المسرح، هو توافق ولادتها مع النظرة الجديدة إلى المسرح كفن لا كنوع أدبي يلحق بملكية النقد الأدبي.

كما تزامنت أيضا دراسات روادها التطبيقية مع حركة التجديد التي مسّت المسرح ممثلة في التجارب الطليعية الخاصة بالألماني برتولد بريخت (Bertolt Brecht) والفرنسي أنطونان أرتو (Antonin Artaud).

5- خاتمة:

إن أهمية البحث السيميائي الذي قامت به مدرسة براغ وجد تأثيراته في كثير من الباحثين أمثال: البولوني تادويش كوفزان (Tadeusz Kowzan) الذي وضع تصنيفات نظم علامات المسرح ضمن ثلاثة عشر نظاما وهي: <<الكلام، النغم، تعبير الوجه، الإيماءة (Gesture)، الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم (properties)، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى المؤثرات الصوتية...>> (50).

ونجد أيضا التصنيف الذي وضعه السيميائي الفرنسي باتريس بافيس (Patrice Pavis) الذي خص به المسرح، حيث <<يطرح أداة مؤطرة مفيدة بالنسبة لتحليل العرض، أداة يمكن استخدامها كجدول تدقيق أو مراجعة لدراسة العرض...>> (51).

إلى جانب دراسات عديدة لـ: رولان بارث (Roland Barthes)، آن أبرسفلد (Anne Ubersfeld)، أمبيرتو إيكو وغيرهم. وتستمر الدراسات السيميائية في المسرح، ولعل كتاب كير إيلايم: "سيمياء المسرح والدراما" 1980 متضمن كما ليس بالقليل من هذه الدراسات. ومن خلال قراءة أجزاء بعض النصوص الدرامية تم التوصل إلى أن الأدوات اللغوية التي تتضمنها هي في حقيقتها علامات مسرحية منتجة لدلالات. مما يبعدنا إلى حد ما عن التعامل مع النصوص المسرحية على أنها نصوص أدبية، فالمنطلق هو قراءتها عن طريق تقنياتها المسرحية. وإننا نلاحظ تقاعسا في الدراسات التطبيقية لآليات السيميوطيقا خاصة المتعلقة بالعروض وسياقاتها في مسرحنا العربي، مما يعكس حاجتنا إلى إيقاظ إدراكنا لخصوصية بناء المسرح بوصفه نظام من العلامات، فهو يشكل تجربة جمالية يشارك في بنائه عدد كبير من العناصر غير الأدبية التي تنزع عنه صفة الأدب.

6. الهوامش:

(1) - كير إيلايم: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رفيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1992- ص: 5.

(2) - قصدت وضع هذا المصطلح سيميوطيقا المسرح لأنه أصبح يدل على المنهج الذي تطبق مبادئه على جنس أدبي كأن يقال: سيميوطيقا النص الشعري، أو سيميوطيقا العرض المسرحي وإما على نوع من أنواع الخطاب كأن يقال سيميوطيقا الخطاب النقدي، وإما على عنصر واحد من عناصر نوع من أنواع الخطاب كأن يقال: سيميوطيقا السرد، أي أصبح يعنى بدراسة الأنظمة اللغوية. ينظر: محمد السرغيني: محاضرات السيميولوجيا، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب- د. ت ص: 60.

(3) - سيندريك هونزل: ديناميكية الإشارة في المسرح، هذه المقالة متضمنة في كتاب: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1997، ص: 97. (هذا الكتاب يضم مجموعة من أهم مقالات رواد مدرسة براغ للمسرح، لذلك سيتم إيراد الهوامش المقبلة لهذا الكتاب بعناوين هذه المقالات).

(4) ينظر، Ferdinand De Saussure: Cours de Linguistique Générale, Editions Talantikit, Bejaia, 2002, (à partir de la page 23)

(5) - Ipid, P29.

(6)-Ipid, P26.

(7) – بشير تاويريريت: أبجديات في فهم النقد السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، أفريل 2002، ص: 196.

(8) – يسمى المرجع كذلك المفسرة أو المؤولة.

(9) - عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص: 47.

(10) – كير إيلام: سيميائ المسرح والدراما، ص: 12.

(11) – يان موكاروفسكي: "الفن كحقيقة سيميائية"، (سيميائ براغ للمسرح)، ص 36

(12) – كير إيلام: سيميائ المسرح والدراما، ص: 37-38 (نقلا عن: KOTT. JAN (1969) " The Icon and The Absurd" . The Drama Review, 14.17-24)

(13) – المرجع نفسه، ص: 39.

(14) – المرجع نفسه، ص: 39 - 40.

(15) – المسرح الإليزابيتي: يعرف عادة بتلك المسرحيات التي كتبت لمسارح لندن ما بين عامي 1584 و1642، وإن أفضل هذه المسرحيات هي ما قدمه شكسبير، ولكن هناك مسرحيات أخرى تمثل أعظم ما كتب باللغة الإنجليزية في هذا العصر، مثل مسرحيات مارلو وجونسون وهيوود ووبستر. ويجب الإشارة هناك إلى أن تسمية هذه المسرحيات جاءت من اسم الملكة إليزابيت التي حكمت إنجلترا من عام 1558 إلى عام 1603، وهي فترة لا تطابق تماما فترة المسرحية الإليزابيتية، ولكن ما أطلق عليها اسمها كتبت في الثلث الأخير من حكمها، وفي عهد اثنين خلفاها في الحكم. ينظر: فردميلييت وجيرالدايس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دط، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1966، ص96-120.

(16) – الإيهام في الفن والمسرح هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند على الإيهام بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع، وهو عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، وتشترط تعرف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلقي مما يسمح له بالتمثل. وقد طرحت في القرن العشرين مسألة كسر الإيهام من خلال عناصر تبرز المسرح وترفض إخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المتفرج. ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص: 91-95.

(17) – البانتوميمياء أو البانتوميم: كلمة مأخوذة من اليونانية Pantomimos وتعني الممثل الذي يحاكي كل شيء، وقد صارت في الحضارة الرومانية تدل على نوع من العروض يروي فيها الحدث بالحركة فقط، وقد مر هذا العرض بعدة مراحل إلا أنه ارتبط دائما بالمسرح الشعبية والاستعراضية. ينظر: ماري إلياس-حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 87.

(18) – رفضت السريالية المسرح في أساسه واعتبرته فنا عقلانيا يرتبط بنظام اجتماعي على أساس رفضها لتمامي الإنسان في شخصية غريبة عنه، ربطت المسرح بالفنون التشكيلية و الأدب، أثرت في البنية المسرحية فنسقت الحكاية وكسرت التتالي والتجانس المنطقي بين عناصرها، وأدخلت مواضيع مستمدة من الحلم والحب المجنون والتحول العجائبي والعنف. ينظر: ماري إلياس-حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 252.

(19)- ينظر: Umberto Eco: Lector in Fibula, Grasset Fasquelle, 1985, P 33- 36.

(20) - بيتر بوغاتيريف: السيميائ في المسرح الشعبي، (سيميائ براغ للمسرح)، ص: 77.

(21) – مقدمة المترجم أدمير كورية، سيميائ براغ للمسرح، ص: 14.

(22) – يان موكاروفسكي: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، (سيميائ براغ للمسرح)، ص: 50.

(23) – بيتر بوغاتيريف، السيميائ في المسرح الشعبي، (سيميائ براغ للمسرح)، ص: 66.

(24) – يندريك هونزل، ديناميكية الإشارة في المسرح، (سيميائ براغ للمسرح)، ص: 97.

(25) – المرجع نفسه، ص: 118.

(26) – المرجع نفسه، ص: 118-119.

(27) – التصوير يعني به هنا الديكور.

(28) – يوري فيلتروسكي، الإنسان و الموضوع في المسرح، (سيميائ براغ للمسرح)، ص 143.

- (29) - ينظر: يوري فيلتروسكي: النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح (سيمياء براغ للمسرح)، ص: 151 - 175.
- (30) - عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات والمسرح، ص: 80.
- (31) - سعد أردش: كيف نقرأ النص المسرحي، مجلة الدوحة، تصدر عن وزارة الإعلام بدولة قطر، ع70، أكتوبر 1981، ص: 130.
- (32) - رياض عصمت: بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، دط، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، 1975، ص: 12.
- (33) - سوزان بينيت: جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، ط2، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مصر، 1995، ص: 41.
- (34) - حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص: 26-27.
- (35) - كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ص: 314.
- (36) - فرحان بلبل: النص المسرحي - الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 120.
- (37) - سعد أبو الرضا: في الدراما: اللغة والوظيفة، دط، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر 1989، ص: 155.
- (38) - يندريش هونزل: التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية، (سيمياء براغ للمسرح)، ص: 131-133.
- (39) - أبو العيد دودو: التراب مسرحية في ثلاثة فصول، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، 1968، ص: 92-93.
- (40) - أبراهام دينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2003، ص: 73.
- (41) - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال- الأجواد- اللثام، دط، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص: 23.
- (42) - أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر 2004، ص: 321.
- (43) - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال- الأجواد- اللثام، ص: 124.
- (44) - أبراهام دينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، ص: 72.
- (45) - أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، ص: 322.
- (46) - فردب ميليت- جيرالديس بنتلي، فن المسرحية، ص: 108.
- (47) - رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت - لبنان، 1995، ص: 151.
- (48) - المرجع نفسه، ص: 150.
- (49) - ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 139.
- (50) - فردب ميليت - جيرالديس بنتلي، فن المسرحية، ص: 131.
- (51) - رثيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع3، المجلد 24، مارس 1996، ص 239.
- (52) - إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، مصر، 1996، ص 148.

قائمة المصادر والمراجع:

1- الكتب:

- إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، مصر، 1996.
- أبراهام دينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2003.

- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر 2004.
 - أبو العيد دودو: التراب مسرحية في ثلاثة فصول، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، 1968.
 - حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997،
 - رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت - لبنان، 1995.
 - رياض عصمت: بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، دط، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، 1975.
 - سعد أبو الرضا: في الدراما: اللغة والوظيفة، دط، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر 1989.
 - سوزان بينيت: جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، ط2، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مصر، 1995.
 - عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال- الأجواد- اللثام، دط، موفم للنشر، الجزائر، 1997.
 - عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.
 - فرحان بلبل: النص المسرحي - الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003.
 - فردبيليت وجيرالدايس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دط، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1966.
 - كير إيلاام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رثيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1992.
 - ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، 1997.
 - محمد السرغيني: محاضرات السيميولوجيا، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب- د.ت.
 - يانموكاروفسكي وبيتر بوغاتيريف وآخرون: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1997.
 - Ferdinand De Saussure: Cours de Linguistique Générale, Editions Talantikit, Bejaia, 2002.
 - Umberto Eco: Lector in Fibula, Grasset Fasquelle, 1985.
- 2- المقالات والمداخلات:**
- بشير تاوريريت: أبجديات في فهم النقد السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، أفريل 2002.
 - سعد أردش: كيف نقرأ النص المسرحي، مجلة الدوحة، تصدر عن وزارة الإعلام بدولة قطر، ع70، أكتوبر 1981.
 - رثيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع3، المجلد 24، مارس 1996.