علامات القارئ الضمنية في النص المسرحي "الملك هو الملك أنموذجا"

أ/ بوزيد قاســم
جامــعة قسنطينة 3
كلية الثقافة والفنون

تاريخ الإرسال: 2018/9/8 تاريخ القبول:2018/10/28
تاريخ النشر:2019/06/30

ملخص:
يعد الفن المسرحي من أعقد الفنون لازدواجية خطابه القائم على الاتصال الوثيق بحياة المجتمعات، فهو توليفة تجمع في شبكة متجانسة من الشخصيات، والأحداث، وكذا الأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد. ورغم أن المؤلف يمتلك القدرة على التحرر من قيود الواقع، إلاّ أنّه مرتبط بقارئه دائما، وذلك بفعل التأثير ممارس على هذا الأخير، مما ستمكن المتلقي من إيجاد الميكانيزمات والأدوات التي تتيح له من خلال فعل التأويل، ولا يحدث ذلك إلاّ بفعل دينامي يتجلى من خلال تفاعله الإيجابي مع النص أين يجد علامات ضمنية تمكنه من إسقاطها على ذاته.
الكلمات المفتاحية: الخطاب المسرحي: علامات القارئ، علامات صامتة، نظرية التلقي.

Abstract:
The theatrical art is one of the most complex studies by its double language, since the writer is permanently linked with his reader through the influence exercised by the latter, which will become an integral part of the act of writing. While the theatrical text is in constant motion by its need for the mechanism of interpretation and the tools used to conclude its progressive meanings. The play "the king is the king" can be projected on our

current experience. From this appears the necessity that the text must contain the communicative act (writer-reader), in the context for precise objectives.
Key words: Theatrical discourse, The reader's signs, deixis, resption theory.

توطئة:

يعد الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات التي تطرقت إليها نظرية التلقي، وذلك لأنه ليس كتلة جامدة تحددها معايير، فهو كيان متجدد بتجدد وعي القارئ وكذا نظرته التي تبحث عن أجوبة لأسئلة تخامر الذهن على الدوام؛ فالمسرح من الفنون الجميلة التي تتخذ من اللغة الطبيعية أداة لها، إنّه يتبدى في صور متفاوتة من حيث الطول والقصر،" ولكنه بالمقابل يتمتع بحد أدنى من الاستقلال الذي يسمح له من تشكيل نظام متماسك يرتكز على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة التي تسهم في تحديد دلالات مكوناته الصغرى فضلاً عن دلالته الإجمالية. وعلى الرغم من تأدية اللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي وظائف مختلفة ومتعددة فإن ما يحمله من أدبيّةlittérarité، ويُدخِله بالتالي في نادي الفنون الجميلة، من خلال سيادة الوظيفة الجمالية فيه Fonction esthétique لسائر الوظائف الأخرى"[1]؛ ومن هنا كان السر كامنا في اهتمام القارئ بهذا الخطاب من خلال هذه الوظيفة التي ينطوي عليها.

وعلى هذا الأساس فإن الخطاب"لا يعدو كونه رسالة message يبثّها مرسل destinateur إلى مستقبل أو متلق ما Destinataire ، مستنداً في ذلك إلى نظام ترميزي code مشترك بينهما، ويقوم هذا المتلقي على أساس منه بفك شيفرة الرسالة واستيعابها كلياً أو جزئياً تبعاً لدرجة تمكنه من النظام الترميزي ومستوياته المختلفة، ومن ثمّ الاستجابة لها تبعاً لهذا الاستيعاب"[2]؛ ومعنى هذا أن عملية النتاج الأدبي* تنطوي على عملية توصيل يقف عند طرفيها قطبان، تكون القناة canal واصلة بينهما تنطلق من المرسل وتنتهي بالمتلقي.

هذا الطرح يجرنا للحديث عن إشكالية الخطاب المسرحي وعلاقة المتلقي به، على اعتباره ضرورة إنتاجية productivité تنهض على "مجموعة من الإواليّات والاشتغالات النفسية والثقافية والاجتماعية

والجمالية وغيرها. و التي وجب النظر إليها وإلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكولوجية القراءة* وفي جماليات التلقي، وما إلى ذلك، فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعية وتاريخية، واعتبرت بمثابة دينامية لمعطيات ثقافية ومعرفية"(3)

فالمسرح إذن يتجاوز كونه مسرحاً، لأنه أكثر الفنون ارتباطاً بالتجربة الجمعية الحية، إنّه تعبير عن الإحساس بتمزق الحياة الاجتماعية، وبتجربة الحرية عندما تواجه الضغوط والعقبات التي لا يمكن تخطيها، وتنفجر أحيانا في صورة انتفاضات غير متوقعة، وقد حاول سعد الله ونوس من خلال مسرحية الملك هو الملك، تبيان أنّ الممارسة المسرحية الاجتماعية في النصوص والأعمال الدرامية ولا تنحصر في عملية ترفيه وتسلية من خلال القراءة أو مشاهدة العرض، بل إنّها تشمل عملية تثوير المتلقي وتنبيهه لما يحدث في واقعه، فهذه الممارسة المورطة له، تؤكد مدى ارتباط هذه العملية بالحياة الاجتماعية.

وفي هذا المستوى يظهر مفهوم "التمسرح" أكثر عمقا وشمولاً، لأنّ فعل تلقي النص المسرحي يسمح للمتلقي من أن يستمد القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية، بل إن بعض المجتمعات لا تستمد وجودها نفسه إلا بواسطة ما يحث من عروض على الخشبة، فأثناء عملية الخلق الدرامي العفوية هذه، تظهر صورة تتراءى وكأنها تركز على كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصور الشخصية الإنسانية كما تعرفها حضارة أو مجتمع من المجتمعات.

فعل القراءة وآلية التفاعل بين النص المسرحي و المتلقي:

وبناءً على ما تمّ ذكره، تصبح أية قراءة للنص المسرحي عبارة عن تفاعل دينامي بين النص والقارئ، لأجل ذلك فإنّ إشارات النص سواء اللغوية أو التركيبية لا يمكنها الاضطلاع بوظيفتها إلا إذا أسهمت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه. وفي هذا الإطار يبدأ التعامل مع النص المسرحي باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه تجليا ووضوحا كلما صادف قراءة ترفض التماهي، علما أن معناه متعدد بالضرورة؛ وهذا التعدد هو الذي يعطيه صفة التجدد والتوالد.

فالشيء الجديد الذي أرست به نظرية التلقي قواعدها الأساسية يتمثل في إعادة النظر في البديهية الخاطئة التي حاولت جعل الأثر الأدبي كياناً قائماً

بذاته ومتضمناً حقائق في ذاته، لتجعله مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة دينامية تفاعلية.
فليس للنص المسرحي أية أهمية في ذاته؛ "إذ تبدأ أهميته في اللحظة التي يقرأ فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها، كون النص "مجرد كمون دلالي يحتاج باستمرار إلى قرارات محتملة تحققه. ففي تنوع القراءة تنوع لدلالته أيضا[4].
وعلى هذا الأساس فإنّ النص المسرحي يتضمن دائما نصا آخرا، يكون المتلقي مسئولا عن إيضاحه وتأويله ، وفي هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السيميائية الخاصة بالإنتاج الفني، بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ، إنّما هو بنية إبداعية تقوم عليها حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة كونها مراقبة وموجهة، فالنص عند "إيزر" "لا يوحي بواقع مرجعي، ولكنه يمثل نموذجا أو مثالا مؤشرا مبنيا لتوجيه القارئ [5].
وعلى هذا الأساس، فإنّ هذا القارئ الذي ينتظره النص، وقد خصصت له مكانة ودور في البنيه الداخلية، "إنّه يهدف إلى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه، وتحقيق الذات وبناء كيانها، وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات المحركة لعملية التلقي"[6]، والمساعدة بشكل كبير للمتلقي على بلوغ الغاية والهدف المقصود داخل النص الأدبي، حيث أن النص الفني لا يمكن أن يفهم في إطار الواقع المادي فحسب، وإنما تتحدد العلاقة بينهما في كونها "علاقة تفاعلية تمكن وظائف النص المبدئية من ضبط سياق الواقع وتحديد معالمه الكبرى دون أن تتدخل فيه باعتباره جزئيات ودقائق تشكل الحياة اليومية التي يعيشها الأفراد[7]، أي أن وظائف النص لهما تأثير على واقع الفرد*.

نص مسرحية الملك هو الملك وعلامات القارئ الضمني:

إنّ الباحث في نص مسرحية الملك هو الملك -موضوع البحث-، لابد أن تثيره مجموعة من العلامات التي قد جنح المؤلف سعد الله ونوس لاستعمالها، ولعل أبرزها العلامات صامتة(deixis) -الضمائر- والتي أنتجت تفاعلا حيويا متعدد المكونات بين المؤلف والمتلقي، وأكدت على ضرورة تواجد القارئ في طيات النص.

إنّ توظيف صيغة المتكلم في عملية بناء الخطاب وحضورها المكثف، كان مرتبطا بالأحداث الدرامية التي تتجاوز حدود القصة المتخيلة، والتي تحكي عن موضوع الاستئثار بالذات ولو على حساب الوطن من أجل تحقيق مكاسب فردية بكل أبعادها، فهذا الطرح يجعل المتلقي يحاول إسقاط ذلك على واقعه الراهن أين يرى لوبيات تسير البلد ولو خلف الستار، مثلما يبدو في المشهد التالي:

"الشيخ طه والشهبندر التجار: نحن نمسك الخيوط من الحراب ومن السوق

الشيخ طه: خيط يمسك العامة

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة

الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك الملك والسياسة، نحن نمسك الخيوط من الحراب ومن السوق"[8].

وفي موضع آخرًا نرى تلك لامبالاة بشؤون الأمة، لأنّ الملك ببساطة مزاجه معكرا:

"الوزير: هل يسر عالي المقام تصريف بعض الشؤون العاجلة.

الملك: ليس هناك ما هو عاجل حين يكون مزاجي غير معتدل

الوزير: لا عكر الله مزاج مولاي، (مترددا) هناك إجراءات ربما يحسن أن نتداول في أمرها.

الملك: (بعد فترة) ميمون دلك لي أصابع يدي" [9].

وعند التمعن في المثالين، نتبيّن أن التركيز على صيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، يحمل أبعادا استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، أين يتمظهر عنصر المتلقي ضمن الخطاب بطريقة ايحائية تفهم من السياق، خاصة وأن موضوع نظام الحكم قضية تهم الجميع.

ثمّ إنّ توظيف الضمير المتكلم "نحن" هو دلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي " أنت"، والضمير المتكلم (نحن)هو جمع لضمائر ثلاثة: فهو المروي له، يتضمن بدءا (أنا +أنتم) ويتضمن (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب..." [10]. وبالتالي يحضر القارئ ضمنيا في الخطاب كعنصر يشارك في بناء العملية التواصلية، وتفعيل الأحداث من أجل التأثير في الآخر، وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية التي تدعو إلى ضرورة وفضح سلوكيات الحكام، وعدم قبول الحال وإلاّ سيقع المحظور بتولي المجانين مقاليد الحكم كما هو الشأن مع أبي عزة.

وقد يتمظهر القارئ الضمني في الخطاب المسرحي، دون أن يتحدد بشكل مباشرة من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير "هم"، ويظهر ذلك في قول شخصية عبيد:

"**عبيد**: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنّهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، لكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن، إنّهم ينسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخًا عن سادتهم"(11)

إنّ هذا النوع من الخطاب، يعدّ رسالة أراد المؤلف توجيهها إلى المتلقي وذلك باستعمال الضمير الغائب "هم" مع ضرورة التنبه أنه المقصود، فسعد الله ونوس أراد تنبيه المتلقي على أنّه جزء من اللعبة السياسية، وعليه أن يسعى إلى التغيير، لأنّ الحاكم يرى فيه وسيلة لتحقيق ذاته، ولكن دون السماح بتقلد مهام رسمية، لأنه -على زعم عبيد-إنسان غير متوازن تتملكه عقدة مركب النقص اتجاه حاكمه.

فالإشارة إذن واضحة إلى احتواء الغائب لجميع عناصر الإرسالية (أنا/ هم)، لأنّ توظيف هذه الصيغة يعتبر تخطيطا مسبقا، يُقصد من ورائه إيصال رسالة إلى القارئ، وإثارة تجاوبه، وكذا ضمان مشاركته في تفعيل هذه الأفكار، وهو ما يميز مسرح التسيس عند ونوس.

وما نخلص إليه، هو أنّ صيغة الجمع سواء في المتكلم أو الغائب، تظهر بصفة خاصة في الأسلوب الحواري بين الشخصيات حيث يتم تجاوز حدود المتن المسرحي والعالم المتخيّل. وتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ يتولى فعل القراءة.

ومن العلامات التي تشير أيضًا على أنّ الخطاب موجه إلى القارئ الضمني، بروز الأنا الثانية الدالة على المؤلف الضمني، والتي لا تنكشف إلا في كتب الكاتب"(12)، المختلف عن المؤلف الشخص، إنّها-الأنا-تدل على البنية الإجمالية للنص.

ومن هنا، فإنّ استكشاف خطاب المؤلف الضمني في نص "الملك هو الملك"، سيسمح بمعرفة كيفية تجاوب القارئ مع مواقف المؤلف الضمني، وتحديد علامات حضوره في النص. فظهور بعض المقاطع النصيّة التي تتخلل أحداث القصة، تجعل خطاب المؤلف الضمني في نص المسرحية، يحدث نوعًا من الاستغراب والدهشة في المتلقي أثناء متابعته لفعل

القراءة، بحيث تأتي هذه المواقف متجاوزة حدود الحكاية إلى السياق الخارج نصي، مما يحدث يصدم القارئ، وهذا ما يلمح في المشهد التالي:

"زاهد: إنّ هناك شعورا عاما بالخيبة والعسر

عبيد: صحيح، هناك شعورا عاما بالخيبة والعسر، والتذمر يشتد، والناس يطحنهم الخوف والبؤس، لكن التناقضات لم تتضح، أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا على ما أقول، أمام الملك الآن طريق واحدة مفتوحة، هي طريق الإرهاب، والمزيد من الإرهاب

زاهد: ألا يمكن أن تكون بعض الإجراءات الإصلاحية التي تخدر هي الأخرى طريقا مفتوحة؟

عبيد: لم يعد ذلك مجديا، ليس أمام النظام حتى وإن تغير الملك إلا طريقا واحدة ممكنة هي الإرهاب. فهل نعطيه الذريعة ونقدم أنفسنا الضحية؟ "(13)

فهذا المقطع يحمل دلالات عميقة، ويكشف عن حقائق تاريخية وسياسية لا علاقة لها بأحداث القصة مباشرة، فهي تتعلق بتاريخ الحكام العرب خلال تلك الحقبة الزمنية والتي عاشها سعد الله ونوس، فهذه الرؤية الواعية لا يمكن أن تجسدها شخصية مسرحية وهمية، فالزاهد وعبيد وإن مثلا المعارضة في النص المسرحي، فإنّ خطابهما يخفي الآراء والمواقف الإيديولوجية للمؤلف الضمني الذي يعلن ويصرح بمواقفه اتجاه واقع سياسي مترهل عاشته الأمة العربية.

وقد يجنح المؤلف الضمني إلى "خلق نوع من التوتر وحالة من الضياع، وعدم الفهم لمغزى الخطاب، وعلاقته بأحداث القصة المحورية لدى القارئ، وكأنّه يحرض القارئ على فهم المطلوب وتحريضه على إيجاد الحل بمفرده من دون تصريح مباشر"[14]، و نلمح ذلك أثناء القصة التي رواها عبيد لعزّة:

عبيد: ... ذات يوم دب النشاز في حياة الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى كان أدهى، لا يهم لكنه مزق أملاك الجماعة، انفصل عن الآخرين، وارتدى كساءً زاهيا، بدل هيئته ووجهه وتنكر، يومها ظهر الملك، كانت أولى حالات التنكر، ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة والشفافة، تمزقت وحدة الجماعة في صورة تنكرية متصارعة، هناك الأمراء والعسكر، الأجراء والعبيد، فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور، بعضها تنكر

ليحكم ويسود وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويُضطهد، وفوق الجميع يتربع الملك سليل المتنكرين.....

عزة: (فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشرية صافية، وعيونهم شفافة؟

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء، فاشتعل غضبها، فذبحت ملكها ثمّ أكلته.

عزّة:(مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد: هكذا يروي التاريخ

عزّة: ألم يتسمموا؟

عبيد: في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس، واقت الحياة، ولم يبقى تنكر ولا متنكرون"[15].

إنّ المتأمل لهذا المقطع، يتأكد من أنّ الخطاب الضمني هدفه خلق نوع من الديناميكية التواصلية بين المؤلف الضمني والقارئ، بحيث يدفع هذا الأخير إلى تأسيس علاقات بين أفكار المؤلف وأحداث العالم المتخيّل، وتفكيك شفرات رسالة المؤلف، واكتشاف تصوراته للحلول السياسية وإن كانت راديكالية بأبعاد أيديولوجية. فهذا النوع من الخطاب المتفرد بأحداث العالم المتخيل، ويحاول تجاوز كل الحدود، مما يسمح للمؤلف الضمني من اتخاذ النص كقناع يتخفى من ورائه لإيصال أفكاره ومواقفه إزاء القضايا التي يعيشها.

خاتمة:

على ضوء ما تمّ تناوله في هذه الدراسة، وجب التنبيه إلى أنّ النص المسرحي لا يمكنه القيام بأي وظيفة ما لم تكن له مرجعيات يستند إليها، فهذه المرجعية يجب أن تكون منتقاة من سياقات ثقافية واجتماعية وتاريخية، حتى تشكل ما يسمى بالذخيرة التي يمكن وصفها بذلك بالمكان المألوف الذي يلتقي فيه النص بالمتلقي من أجل البدء في عملية التفاعل للإنتاج المعنى.

إضافة إلى ذلك، فإنّ هذه السياقات تسمح للمتلقي تجاوز ما لم يصرح به النص وما ينوي الوصول إليه مع إعطاء وجهة نظره ، فقد ترك له المؤلف حيزا في النص-من دون أن يتخلص منه كليا سواء من حيث النص كبنية أو من حيث السلوكية تخلصا تاما-، لأنّ ميولات القارئ لا تختفي كليةً، بل تبقى بخلفية ومرجعية يستند إليها في عملية الإدراك والفهم، وحتى وإن فقد الوعي أثناء القراءة بهذه التجارب، لكن حضور

هذه الميولات في اللاواعي يسمح للقارئ من توظيف تجاربه المرجعية المختلفة من أجل فهم النص؛ وقد أشار إيزر إلى ذلك حين تكلم عن الأثر أولا ثم الإثارة" La stimulation ، و"العلامات المثيرة Les signes stimulants فهي مفاهيم سلوكية، لها وظيفة حيوية قد تحدث من دون أن تكون منتظرة الوقوعL'imprévisibilité".

إنّ المسرح – إذن- يعتبر مرآة صافية تعكس واقع المجتمع من خلال ما يقدمه كون نصوصه تستند للواقع الذي يعيشه المجتمع، فتقتبس منه الكثير من الأحداث والوقائع ليتم تجسيدها إلى عروض مسرحية مختلفة تهدف لتسليط الضوء على واقع المجتمع-وهذا ما حاول سعد الله ونوس فعله مع مسرحية الملك هو الملك-سواء من حيث الاستقرار أو من حيث المعاناة، وطرح هذه المعاناة للنقاش والتحليل هدفه الحصول على شركاء مختلفين في الإمكانيات والأفكار لإيجاد حلول ناجعة ومناسبة تخلص الأفراد من مآسيهم.

---

1. Benveniste, problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris1974, p259.

2. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات بتازة، مطبعة الأفق، المغرب، 2005، ص57 .

* إنّ مفهوم سيكولوجية القراءة يتحدد في كونه "نموذج عقلي يسمح بتفسير كيف أنّ النص الخيالي ينتج أثرا ويأخذ معنًا، إذ تزدوج داخل هذا النص بنيتان، بنية النص وبنية الفعل فالتمثلات الموجودة داخل ذهن القارئ، ما هي إلاّ ترجمة لبنيات النص حتى وإن تلونت محتوياتها بتجربة كلّ قارئ

3. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب – فاس، مطبعة أنفو – برانت، الليدو – فاس، المغرب، ط1،2009 ، ص56

4. سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 129

5. أحمد بوحسن، "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24.

6. محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، ضمن مجلة علامات ع 10، المغرب، 1998. ص: 58.

7. محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، ضمن مجلة علامات ع 10، ص:130.

*يرى أدونيس: إنّ القارئ لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته، فهو من يشكل له لغته وعلاقتها، وأبعادها، إنَّه بالأحرى لا يقرأه وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه. (ينظر: بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص)

8 سعد الله ونوس، مسرحية الملك هو الملك، دار ابن رشد، ط3، 1980، ص: 02.

9 مسرحية الملك هو الملك، ص: 16.

10 Benveniste, problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris1974, p259

11. مسرحية الملك هو الملك، ص: 16.

12ينظر، جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، مجلة آفاق، العدد: 09، 1989ص 82.

13 مسرحية الملك هو الملك، ص: 14.

14كريمة بلخامسة، استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2004-2005 ص:41.

15. المسرحية الملك هو الملك، ص: 24.