النقد المسرحي والسيمياء

*سمية زباش

شهد النقد الأدبي في أوروبا في القرن العشرين تطورا سريعا، تميّز بنزوع واضح نحو العلمية، والموضوعية، والابتعاد في الوقت ذاته عن التقريرية، والذاتية التي كانت تميز مختلف الدراسات النقدية. ذلك أن مناهج النقد الأدبي التقليدية، كانت تنحصر عموما في تلك الدراسات التاريخية الوصفية التي لم تتجاوز في معظمها سرد حياة المؤلف، ومختلف الظروف السياسية، والاجتماعية التي تحيط بالعمل الأدبي، وصاحبه، متجاهلة بذلك العمل الأدبي نفسه موضوع الدرس، والتحليل. الأمر الذي حوّل معظم هذه الدراسات إلى نوع من الأحكام القيمية، والانطباعات الذاتية التي تنجم في أغلب الأحيان عن أذواق أصحابها وانتماءاتهم الإيديولوجية.

ولما كان النقد المسرحي جزء لا يتجزأ من النقد الأدبي، فقد حذا حذوه، وعرف المسار نفسه، لاسيما وأن النقد المسرحي كان ينظر إلى المسرح على أنه جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ويتعامل مع النص المسرحي مثلما يتعامل مع أي نص أدبي آخر، كالقصيدة، والرواية، والقصة. ومن ثم لم تخرج الدراسة النقدية لأية مسرحية عن "الظروف التي نشأت فيها، واختيار الكاتب لموضوعها، وطريقة معالجته لها، والأسلوب الذي كتبها به، ويتوقف بصفة خاصة عند نفسية الشخصيات، كل هذا في مقالات متعجلة لا تعمّق المفاهيم، والآراء إلا في القليل النادر، وأحيانا كان يتعرض الناقد لعرض مسرحي شهده، ويقول شيئا عاجلا هنا وهناك عن الديكور والأزياء، والإضاءة وأداء الممثلين"[1]

باختصار، فقد كان النقد المسرحي يهتم بالنص على حساب العرض المسرحي، مما أدى إلى تجاهل خصوصيات العرض، والإمكانات الهائلة التي ينطوي عليها. ومرد ذلك في الأساس

* جامعة الجزائر2

أن الإخراج لم يكن قد تبلور بعدُ كفن قائم بذاته حينذاك.

و بمجيء المخرج في القرن العشرين، بدأ النقد المسرحي يهتم بالعرض المسرحي، ويوليه عناية خاصة، باعتباره أساس كل نشاط مسرحي. وهو ما جعله يتقدم على النص الذي أخذ ينحسر تدريجيا على يد بعض المخرجين الطليعيين الذين ساهموا، في إطار حركة التجريب المسرحي المعاصرة، بآرائهم، وطروحاتهم الجريئة في تجاوز تلك النظرة التقليدية إلى المسرح، وإخراجه من دائرة الأدب لاسيما بعد اكتشافهم لوسائل أخرى أكثر قدرة على التعبير، في نظرهم، من الكلمة (النص)، كالحركة، والتصوير، والإيماء، والتمثيل الصامت (mime)، والغناء، والموسيقى... إلخ. ولا يمكن أن نتجاهل في هذا الصدد الجهود الجبارة التي بذلها مسرحيون كبار من أمثال "فسيفيلود مايورهولد" (F. Meyerhold)، و"برتولت بريخت" (Bertolt Brecht)، و"جيرزي غروتوفسكي" (jersey Grotowski)، و"بتر بروك" (Peter Brook)... وغيرهم. ولكن يبقى إسهام المخرج، والمؤلف المسرحي الفرنسي "أنتونان آرتو" (Antonin Artaud) (1896–1948) أكثر تميزا، وفعالية، نظرا لإنجازاته في مجال الممارسة الإبداعية، والتنظيرية على السواء. فقد عُدت تجربته المتفردة في "مسرح القسوة" (théâtre de la créauté) "مسرحا وصل في تصميمه، وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد"[2].

وقد عُرف "آرتو" برفضه الشديد للنص، وسخريته اللاذعة من أولئك الذين يعطونه الأولوية على حساب العرض (représentation)، ومما جاء في ذلك قوله: "سأسارع إلى القول على الفور بأن مسرحا يُخضع الإخراج، والإنجاز الركحي، أي كل ما هو مسرحي فيه بوجه خاص للنص، مسرح صاحبه أبله، مجنون، شاذ... ، معادي للشعر (anti-poète)، ووضعي (positiviste)، أي مسرح غربي"[3]. ولا شك أن سبب هذه السخرية رفضه للمسرح الغربي الذي كان سائدا في عصره سواء على مستوى النتاجات، أو الممارسة، ويتجلى ذلك في قوله: "أكاد أشمئز من المسرح المعاصر كله، فهو مسرح إنساني لا شاعري... يخيل إليّ أن رائحة التدهور، والصديد تفوح منه"[4]. ذلك أن المسرح الحقيقي بالنسبة إليه مسرح يؤثر في المتفرج مثلما يؤثر الطاعون في جسم الإنسان[5]. واللغة التي يمكنها أن تضطلع بهذه المهمة، اللغة المسرحية التي كان يحلم بها "أرتو"، "لغة مسرحية محضة"، تملك قدرات تعبيرية تتجاوز لغة الكلمات؛ لأن

"الكلمات، في نظره، لا تقول كل شيء، كما أنها، ونظرا لطابعها المحدد، تعيق الفكر، وتشله، ولا تساعد على تطويره"[6]. وهي "لغة إشارات (signes)، وحركات (gestes)، ووضعيات ذات قيمة كتابية رمزية كتلك التي توجد في بعض الإيمائيات (pantomimes) غير المحرّفة"[7]. ولا عجب بعد ذلك إذا اعتبر الباحث المسرحي الفرنسي "باتريس بافيس" (Patrice Pavis) كاتبا مثل "آرتو" بمثابة رائد من رواد السيميولوجيا المسرحية[8].

والواقع أن مسألة العلاقة بين النص، والعرض، والجدال الذي صاحبها من المسائل التي أثارت اهتمام الباحثين، والنقاد في مجال المسرح في العصر الحديث، ومن بينهم الباحثة الفرنسية "آن إيبرسفيلد" (Anne Ubersfield) التي أفردت لها فصلا كاملا في كتابها الهام، والمتميّز "قراءة المسرح" (Lire le théâtre)، بعنوان: "العلاقة نص–عرض"، وهو الفصل الأول من هذا الكتاب. وقد نبّهت فيه منذ البداية إلى ضرورة التمييز بين النص، والعرض، تفاديا للخلط، والفوضى؛ لأن تحليل كل منهما يتطلب أدوات بعينها[9]. كما أشارت إلى الموقفين النقديين المعروفين إزاء هذه المسألة. الموقف الأول، وهو الموقف التقليدي الذي يعطي الأولوية للنص، ويعتبر العرض مجرد تعبير عن النص، وترجمة له. وبالتالي تصبح مهمة المخرج هنا، مقتصرة على الترجمة الأمينة للنص الأدبي إلى لغة أخرى. ويقتضي هذا الموقف، في رأيها، فكرة أساسية، وهي التعادل الدلالي بين النص المكتوب، والعرض، وأن ما يتغير عند الانتقال من النص إلى العرض هي "مادة التعبير". أما مضمون التعبير، وشكله، فيظلان متطابقين. غير أنه يُخشى، في رأيها، أن يكون هذا التعادل مجرد وهم لا غير؛ لأن مجموع العلامات المرئية والسمعية والموسيقية التي يخلقها كل من المخرج، ومصمم الديكور، والموسيقيين، والممثلين (أي العرض) يشكل معنى (أو مجموعة من المعاني) تتجاوز مجموع علامات النص. والعكس صحيح؛ لأن كثيرا من البنيات الافتراضية، والواقعية للرسالة (الشعرية) في النص الأدبي، تزول، وتمحي أثناء العرض[10].

أما الموقف الثاني، وهو الموقف الأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة، أو الطليعية للمسرح فهو الموقف الذي يرفض النص رفضا جذريا؛ لأن المسرح الحقيقي عند دعاة هذا الرأي يتمثل في الاحتفال الذي يتم أمام المتفرجين، أو وسطهم، وأن النص مجرد عنصر من عناصر العرض، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية، وشأنا[11].

وإزاء هذا الفراغ النقدي الهائل في مجال تحليل المسرح، والذي يعود أساسا إلى الخلط الذي أشارت إليه الباحثة "آن إيبرسفيلد" بين ما ينتمي إلى النص، وما ينتمي إلى العرض، كانت الحاجة ماسة، وملحة إلى ضرورة إعادة النظر في أدوات التحليل التي كانت سائدة منذ "أرسطو" (Aristote)، ولا تزال تكرر نفسها، ومحاولة إيجاد منهج نقدي علمي يمكنه أن يُخضع الظاهرة المسرحية إلى دراسة جديدة "موضوعية"، تأخذ في الحسبان هذه الخصوصية التي تميّز المسرح دون غيره من الفنون الأخرى؛ أي أنه نص، وعرض في الوقت ذاته. فكانت السيمياء، ذلك العلم اللساني الذي يهتم بالبحث في العلامات، وأنظمتها، والعلاقات القائمة فيما بينها، هي العلم الذي يصلح منهجه في التحليل لدراسة فن المسرح، ويلائم طبيعته المزدوجة، لاسيما وأن المسرح ذاته مجموعة من العلامات اللغوية، وغير اللغوية المتداخلة. وهو ما نبّه إليه "يان موكاروفسكي" (Yan Mukarovsky) منذ البداية عندما دعا في عام 1934 في مقاله الذي يحمل عنوان: "الفن كواقع سيميائي" (l'Art comme fait sémiologique)[12]، إلى ضرورة دراسة الفن من منظور سيميائي؛ لأن "المنظور السيميائي، في رأيه، هو وحده الذي سيتيح للمنظّرين أن يتعرفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية، وعلى ديناميكيتها الأساسية، وأن يفهموا تطور هذه البنية باعتبارها حركة كامنة، ولكنها في علاقة جدلية دائمة مع تطور المجالات الأخرى للثقافة"[13]. وبدون التوجه السيميائي، "ستظل دراسة العمل الفني ناقصة، وسينزلق منظّر الفن إلى النظر إلى العمل الفني على أنه هيكل شكلي بحت، أو انعكاس مباشر لنفس صاحبه، أو لخصاله الفيسيولوجية، أو انعكاس للواقع المحدد الذي يشير إليه العمل، أو للموقف الإيديولوجي والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي لوسط معين..."[14]. وأكده أيضا "رولان بارت" (Roland Parthes) عندما اعتبر أن المسرح "يشكل موضوعا سيميائيا متميزا"[15]. وهو ما ذهب إليه فيما بعد البولوني (المقيم في فرنسا) "تادوز كاوزان" (Tadeuz Kowzan) عندما دعا إلى "الانفتاح السيميولوجي على الفن المسرحي، وضرورة النظر إلى العرض المسرحي من منظار السيميولوجيا"[16]، لأن "فن العرض، في نظره، هو من بين كل الفنون، بل وربما من بين كل مجالات النشاط الإنساني، الفن الذي تظهر فيه "العلامة" أكثر تنوعا، وكثافة"[17]. وفي هـذه الآراء، وغيرها مما لا يتسع المجال لذكرها في هذا المقام، ما يؤكد

أن السيمياء اليوم من العلوم التي بمقدورها استيعاب الظاهرة المسرحية، ودراستها من مختلف جوانبها نظرا لطبيعتها القائمة على العلامات المتنوعة.

وخلافا لمناهج التحليل التقليدية، فإن سيمياء المسرح التي نشأت عن السيمياء العامة، أو "علم العلامات"، وأصبحت فرعا من فروعها، لا تهتم بالبحث في المعنى، وإنما بالطريقة التي يتم بها بناء المعنى.

تعود البدايات الأولى لنشأة سيمياء المسرح، إلى حلقة براغ[18] (Prague) اللسانية في ثلاثينات القرن العشرين، وبالضبط في عام 1931، وهو العام الذي شهد ظهور عملين مهمين كان لهما كبير الأثر في تغيير نظرة النقاد إلى تحليل المسرح، والدراما، وتوجيهها وجهة علمية جديدة. وهما: "جمالية فن الدراما" Aesthetics of the Art of Drama، لـ "أوتاكار زيخ" (Otakar Zich)، و"محاولة لتحليل بنيوي لظاهرة الممثل"(An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor) لـ "يان موكاروفسكي". ويرجع الفضل، حسب "كير إيلام" (Keir Elam)، إلى هذين العملين الرائدين في وضع الأسس الأولى التي قامت عليها جهود حلقة "براغ" في الفترة ما بين 1930 و1940. فهو يرى أن عمل "أوتاكار زيخ" "لم يكن بنيويا بشكل صريح غير أن أثره كان بليغا على السيميائيين المتأخرين، ولاسيما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة، والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح"[19]. أما "التحليل البنيوي" الذي قدمه "موكاروفسكي" في بحثه، فقد شكّل، في نظره، "الخطوة الأولى باتجاه سيمياء خاصة بالعرض، ولاسيما في تصنيفه مجموع العلامات الإيمائية، وتوابعها في [إيمائيات][20] (mimes) (تشارلي شابلن) "[21].

كما لا يمكننا أن نتجاهل في هذا الصدد أعمال باحثين آخرين ينتمون إلى المدرسة نفسها مثل "سيمياء العلامات في المسرح" (Semiotics of signs in the theater) و"السيمياء في المسرح الشعبي" (Semiotics in the folk theater) (1938) لـ "بيتر بوغاتيريف" (Peter Bogatyrev)، و"العلامات في المسرح الصيني" (Signs in the chinese theater) (1938) لـ "كارل بروزاك" (Karl Brusak)، و"ديناميكية العلامة في المسرح" (Dynamics of the sign in

(the theater) (1940) لـ "جندريك هونزل" (J. Honzel) و"الإنسان، والشيء في المسرح" (Man and object in the theater) (1940) لـ "جيري فالتروفسكي" (J. Veltruvsky).

و رغم أهمية هذه الأعمال التي يرجع إليها الفضل في وضع الركائز الأولى لهذا العلم الجديد، إلا أنها لم تلق صدى ذا بال عند ظهورها، وانتظرت طويلا قبل أن تلقى طريقها إلى الترجمة خاصة إلى اللغتين الفرنسية، والإنكليزية. لذا لم تُعرف في أوروبا الغربية، وأمريكا إلا بعد مرور نصف قرن من الزمان على كتابتها، أي في حوالي سبعينات القرن العشرين. وقد انصب اهتمام هذه الأعمال، عموما، حول البحث في طبيعة العلامات، وخصائصها في المسرح، وخاصة في العرض المسرحي، نظرا لغنى هذا الأخير بالعلامات، وتنوعها، يقول "بيتر بوغاتيريف": "يجب أن نعترف إذن أن النتاج المسرحي يتميّز عن أنواع الإنتاج الفني الثانية، وعن المنظومات الدلالية الأخرى، بكثرة العلامات التي يحملها هذا النتاج. وذلك مفهوم جدا طالما أن العرض المسرحي هو بنية تتألف من عناصر تنتمي إلى فنون مختلفة كالشعر، والفنون التشكيلية والموسيقى، والكوريغرافيا (الرقص التعبيري إلخ..)"[22].

ولكن بعد جهود مدرسة "براغ" في مجال سيمياء المسرح، ظلت الساحة شبه فارغة ولم تشهد كبير أهمية، حتى ستينات القرن العشرين بمجيء "رولان بارت" الذي أشار في عام 1964 إلى أن المسرح يمثل مجالا مميّزا للبحث السيميائي، نظرا لكونه يتسم "بتعدد أصوات إعلامية فعلية"، و"بكثافة من العلامات". ذلك أن "طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تماثلية، أو رمزية، أو اتفاقية، ودلالة الرسالة سواء كانت حقيقية، أو بالتضمن- جميع هذه المسائل الأساسية السيميائية موجودة في المسرح"[23]. ورغم أن "رولان بارت" لم يعمل على مواصلة بحثه في هذا المجال، فإن "تادوز كاوزان" يعتبره رائدا لسيمياء المسرح في فرنسا، يقول في ذلك: "ورغم أنه لم يرجع إلى سيميولوجيا المسرح فيما بقي من حياته، فلا أحد يجادل في ريادته، ولعل أول من يعترف له بذلك هو كاتب هذه السطور"[24]. وقد اعتمد في ذلك على نصين لبارت، يتمثل الأول في مقاله الذي يحمل عنوان: "النقد البريختي"[25] (1956)، ويتمثل الثاني في نص الحوار الذي أجرته معه مجلة "تال كال" (tel quel)[26] (1963)، والذي اعتبر فيه المسرح بمثابة آلة سيبرنيتيقية تقدم

مجموعة من الرسائل المتزامنة بإيقاع مختلف[27]. وبهذا فإن نشأة سيمياء المسرح في فرنسا قد "حدثت، حسب كاوزان، باستقلال تام عن إنجازات الرواد التشيكيين"[28].

ثم توالت أعمال الباحثين المختصين في مجال سيمياء المسرح، ابتداء من سنوات الستينات، ولكنها تميزت بذلك التحليل الهام للسيمياء الكلاسيكية مع مدرسة براغ الذي قدمه البولوني "تادوز كاوزان" سنة 1970 في كتابه: "أدب وفرجة في علاقاتهما الجمالية والموضزعاتية والسيميولوجية"[29] الذي قدم فيه مقارنة مطولة بين الأدب، والفرجة المسرحية من حيث علاقاتهما الجمالية، والموضوعاتية، والسيميائية. كما يتضح ذلك من خلال عنوانه. كما حاول قبل ذلك بقليل، وبالضبط في عام 1968 أن يقدم تصنيفا (Typologie) للعلامات المسرحية[30] في مقاله الموسوم بـ: "العلامة في المسرح" (le signe au théâtre)[31]، والذي أكدّ فيه من جديد على المبادئ الأساسية لمدرسة براغ، لاسيما مبدأ سميأة الأشياء (sémiotisation)، حيث يقول: "كل شيء هو علامة في العرض المسرحي"[32]. كما أكد أيضا على المبادئ الخاصة بقابلية العلامة للتحول، ومجال الدلالة الإيحائية في المسرح، وغيرها من المسائل[33].

وقد انطلق "كاوزان" في تصنيفه للعلامات من التصنيف الذي قدمه "أندري لالاند" (André Laland) في كتابه: "المفردات التقنية والنقدية للفلسفة"(1917) الذي يميّز فيه بين العلامات الطبيعية، والعلامات المصطنعة. وهو تمييز يعتمد على وجود، أو غياب التعليل. فالعلامات الطبيعية هي تلك العلامات التي تحددها قوانين طبيعية محضة، بحيث يرتبط فيها الـدال، والمدلول بعلاقة سببية مباشرة، (كمثال الدخان الذي يشير إلى وجود النار، أو الأعراض التي تشير إلى وجود المرض). أما العلامات المصطنعة، فهي التي تعتمد على إرادة الإنسان، أي أنها تكون وفق قرار إرادي واع، وغالبا جماعي[34]. ليصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن كل العلامات التي يستخدمها المسرح، عموما، علامات مصطنعة؛ لأن للعرض المسرحي، في رأيـه، "القدرة على تحويل العلامات من طبيعية إلى مصطنعة. حتى لو لم تكن تلك العلامات في الحياة العادية سوى ردود أفعال، فإنها ستصبح في المسرح علامات إرادية، وحتى لو لم تكن لها في الحياة وظيفة تواصلية فإنها تكتسبها على خشبة المسرح"[35]. غير أنه يشير منذ البداية إلى أن هذا التصنيف اعتباطي شأنه شأن أي تصنيف آخر[36].

ولكن يبقى التصنيف الثلاثي للعلامة الذي اقترحه المنطقي الأمريكي، ومؤسس علم السيمياء الحديث "تشارلز ساندرس بيرس" والذي يقسّم فيه العلامة إلى أيقونة، ومؤشر، ورمز هو الأكثر أهمية، وتميزا؛ لأنه يتجاوز مجرد التقابل البسيط بين الطبيعي، والمصطنع في العلامات، كما أنه "يتوافق بشكل فعلي مع إدراكنا البديهي لضروب الدل المختلفة، إذ إنه جرى تطبيقه بشكل واسع لا يقبل الجدل أحيانا، وفي أكثر من حقل ليس أقله في دراسة المسرح"[37].

نتيجة لكل هذه الجهود التي انصبت أساسا حول العلامات في المسرح، راحت البحوث النظرية، والدراسات التطبيقية في مجال سيمياء المسرح، تتواصل مع أسماء أخرى من أمثال الفرنسيين "ميشال كورفان" (Michel Korvin) "تطبيق السيمياء على المسرح" (Application de la sémiologie sur le théâtre) (1971)، و"مقاربة سيميولوجية لنص درامي" (Approche sémiologique d'un texte dramatique) (1976) و"باتريس بافيس" (Patrice Pavis) "مشاكل السيميولوجيا المسرحية" (Problèmes de la sémiologie théâtrale) (1976)، و"سيرورة التلقي" (Processus de la réception)، و"آن إيبرسفيلد" (Anne Ubersfield) "قراءة المسرح" (Lire le théâtre) (1978)، و"مدرسة المتفرج" (l'Ecole du spectateur) (1981)، وإيفيلين أرتال" (Evelyne Ertel) "المرجع في المسرح" (le référent au théâtre)، و"عناصر لسيميولوجيا المسرح" (Eléments pour une sémiologie du théâtre) (1978)، والبلجيكي "أندري هلبو" (André Helbo) "سيميولوجيا العرض المسرحي" (Sémiologie de la représentation)(1975)، والإيطالي "أمبيرتو إيكو" (Umberto Ecco) "سيميولوجيا العرض" (Sémiologie de la représentation) (1975)، و"طبيعة العلامة والتواصل" (la nature du signe et de la communication)، والإنكليزي "كير إيلام" (Keir Ilam) "سيمياء المسرح والدراما" (The Semiotics of theater and Drama) (1980)، والألمانية "إيريكا فيختر ليتش" (E. F. Litsh) "سيمياء المسرح" (Sémiotique du théâtre) (1984).

وقد اهتمت هذه البحوث، والمقاربات المتنوعة بالبحث في الوحدات الصغرى التي تعمل على وصف العلامات المميزة للعرض المسرحي. كما اهتمت أيضا بالبحث عن تصنيف للعلامات يتيح وصف الرسالة المسرحية، وعن الكيفية التي يتم بها بناء المعنى في المسرح، وغيرها

من المسائل. غير أنه تبيّن، فيما بعد، مدى صعوبة تحقيق مثل هذا النوع من الأبحاث، وعدم جدواه في أغلب الأحيان؛ لأن تقسيم العرض المسرحي إلى وحدات صغرى سيحول دون إدراك شمولية العرض المسرحي، والتفاعلات بين مختلف أنظمة العلامات، بل سيحول أيضا دون توضيح كيفية اشتغال العرض المسرحي. كما أن البحث عن تصنيف للعلامات (تصنيف بيرس مثلا) أدى بدوره إلى نوع من الانسداد. فقد اتسم بالعمومية التي أوقعته في تجاهل العلاقة القائمة بين مختلف تصنيفات العلامات[38]. الأمر الذي جعل السيمياء اليوم تنزع نحو مزيد من الحرية، والمرونة، ومحاولة تجاوز مبالغات السيمياء الكلاسيكية، خاصة الشكلنة، والتجريد وضرورة مراعاة البعد الاجتماعي للعلامات.

وإذا جئنا إلى النقد المسرحي العربي، نلاحظ أنه قد تأثر في العصر الحديث بالسيمياء، لاسيما بعد اطلاع الباحثين، والنقاد المسرحيين المعاصرين على المناهج العلمية الحديثة التي عرفت صدى كبيرا في بلاد الغرب، ومحاولة نقلها إلى الثقافة العربية، والاستفادة منها في تحليل المسرح العربي.

ولسنا هنا بصدد تتبع المسألة تتبعا تاريخيا دقيقا؛ لأن مثل هذا الأمر يحتاج إلى بحث خاص، لذلك سوف نقتصر على بعض العينات، لاسيما الرائدة منها، والتي نسعى من خلالها إلى الوقوف على مدى تأثر النقد المسرحي العربي بهذا المنهج (السيمياء)، ومحاولة تقديم، ولو صورة مختصرة عن هذه النقلة النوعية الخاصة به في هذا المجال.

لقد كانت البداية بمجموعة من المقالات التي وُضعت أساسا للتعريف بسيمياء المسرح كمنهج علمي جديد في النقد المسرحي العربي. ظهرت في معظمها في ثمانينات، وتسعينات القرن العشرين، نذكر من بينها: "سيميولوجيا المسرح" (1981)[39]، و"النقد المسرحي والعلوم الإنسانية" (1983)[40]، لسامية أحمد أسعد، و"تحليل سيميولوجي لمسرحية "الأستاذ" (1981)[41]، لهدى وصفي، و"سيميولوجيا المسرح والدراما" تأليف: كير إيلام، عرض: نبيلة ابراهيم (1982)[42]، و"السيمياء في المسرح" (1985)[43]، لمشهور مصطفى، و"التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل" (1986)[44]، لمحمد مؤمن، و"البحث المسرحي والعلوم الإنسانية والمسرح" (1993)[45]، لماري إلياس،

و"العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي" (1993)[46]، لمازن الوعر، و"علاقة النص بالعرض قراءة في عرض مسرحية "المهمة" (1995)[47]، لسالم أكويندي.

ففي مقالها الأول، حاولت "سامية أحمد أسعد" أن تقدم بطاقة تعريف وافية عن سيمياء المسرح بوصفها منهجا جديدا لتحليل النص الدرامي، والعرض المسرحي. كما تناولت الرسالة المسرحية، وخصوصيتها مؤكدة على صعوبة تحليلها نظرا لتعدد النظم الجمالية التي تعمل فيها في آن واحد. ثم تعرضت للعلامات المسرحية، وكيفية دراستها، مشيرة بذلك إلى مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تتعلق بالتحليل السيميائي، كالعلامة، والدلالة الإيحائية (connotation)، والدلالة اللفظية (dénotation)، والمجاز، والاستعارة...، لتصل إلى الحديث عن مسألة العلاقة بين النص، والعرض، مستعرضة الموقفين النقديين المعروفين إزاء هذه المسألة. ثم تنتقل إلى الحديث عن العوامل (actants)، ووظائفها المختلفة، وكذا بعض عناصر العرض المسرحي كالديكور، والإضاءة، والزي، والماكياج.

أما في مقالها الثاني، فقد راحت تتبع تطور النقد المسرحي، وتأثره بمختلف العلوم الإنسانية كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، واللسانيات. ووقفت وقفة خاصة عند السيمياء بوصفها علما لسانيا، وأشارت إلى الأسباب التي كانت وراء اختيار النقاد المسرحيين لهذا المنهج، وكذا العقبات التي واجهت سيمياء المسرح (العرض)، وأدت إلى تأخرها، مقارنة بأشكال التعبير الفني الأخرى كالرسم، والسينما، والموسيقى. وقد ارتأت أنها ترجع إلى الطابع الخاص للمسرح. وتصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن سيمياء المسرح تنقسم إلى مجالين متميزين هما: النص المكتوب، والعرض. ومن ثم ضرورة دراسة كل منهما على حدة، نظرا لتشعبهما[48]. ثم تنتقل للحديث عن الشفرات (codes) في المسرح، وتختم مقالها بوقفة خاصة عند المكان في المسرح، وخصائصه، مؤكدة على أهميته في العرض المسرحي.

في حين عمدت "هدى وصفي" في مقالها إلى محاولة تقديم تحليل سيميائي لمسرحية "الأستاذ"[49] "لسعد الدين وهبة"، معتمدة في ذلك نموذج "غريماس" (Greimas) التحليلي. وقد اعترفت منذ البداية بأن "هذا التحليل لا يعدو كونه محاولة نقدية، قد نجدها في نهاية المطاف مماثلة لغيرها"[50]، وأنها أقدمت على هذه التجربة "رغبة منها في تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي

شهده الجمهور في هذا الموسم، هو مسرحية (الأستاذ)"[51]. وباستثناء تعيين العوامل، أو "ممثلي السياق" كما يحلو لها تسميتهم، ومحاولة موقعتهم في خاناتهم المعروفة ضمن خطاطة "غريماس" المعروفة، فإن ما قدمته، عموما، هو أقرب إلى التحليل الكلاسيكي للنص الدرامي منه إلى التحليل السيميائي للعرض المسرحي. فقد استغرق التحليل في معظمه تلك المقارنة المطولة التي أجرتها بين نص مسرحية "الأستاذ"، وعرضه. ومع ذلك لا يمكن أن نتجاهل القيمة التاريخية لهذه المحاولة التي تعد أولى المحاولات التطبيقية في هذا المجال الذي مازال كثير من الدارسين يحجمون عن الاقتراب منه.

أما "نبيلة إبراهيم"، فقد سعت للتعريف بهذا المنهج من خلال عرضها لكتاب: "سيميولوجيا المسرح والدراما" للإنكليزي "كير إيلام"، قبل أن يعمد "رئيف كرم" إلى ترجمته إلى اللغة العربية تحت عنوان: "سيمياء المسرح والدراما"[52].

وبالإضافة إلى هذه الأعمال الرائدة في مجال البحث السيميائي، فإن هناك بعض المقالات، والكتب المترجمة التي تدور كلها حول سيمياء المسرح. ولا يخفى هنا الدور الفعّال الذي لعبته الترجمة في التعريف بهذا العلم الجديد في الثقافة العربية، ومن بين هذه المقالات المترجمة: "السيمياء في المسرح الشعبي"، لـ "بتر بوغاتيريف" (1985)[53]، و"سيمياء العلامات في المسرح" للكاتب نفسه، ترجمة: "حنان حسن قصاب" (1990)[54]، و"ديناميكية الإشارة في المسرح"، لـ "جندريك هونزل"، ترجمة: "إدمير كورية" (1987)[55]، و"السيمياء علم نقدي و/أو نقد العلم"، ترجمة: "جورج أبي صالح" (1988)[56]، و"سيميائية الحب والسلطة (حول روميو وجولييت لشكسبير)"، ترجمة: "أنطوان سيف" (1988)[57]، و"سيمياء العرض المسرحي"، لـ "أمبيرتو إيكو"، ترجمة: "رئيف كرم" (1989)[58]، و"العلامات في المسرح" لـ "بيتر بوغاتيريف"، ترجمة: "حنان قصاب حسن"(1990)[59]، و"العلامة في المسرح"، لتادوز كاوزان، ترجمة: "ماري إلياس" (1990)[60]. أما عن الكتب المترجمة، والتي انصب اهتمامها حول الموضوع نفسه، فيمكننا الإشارة مثلا إلى كتاب: "سيمياء المسرح والدراما" لـ "كير إيلام"، ترجمة: "رئيف كرم" (1992)[61]، وكتاب: "المسرح والسيمولوجيا"، لـ "أمبيرتو إيكو" وآخرون، ترجمة: "حسن المنيعي" (1995)[62]، وكتاب "حقول سيميائية"، إعداد وترجمة: "محمد التهامي العماري" (2007)[63].

غير أن الأمر لم يقف عند حدود كتابة المقالات، وترجمة الأعمال المختلفة حول سيمياء المسرح، بل تعدى ذلك إلى محاولة تأليف الكتب حول هذا الموضوع، رغم قلتها، مقارنة بما أُنجز في الغرب، نظرا لحداثة المنهج الذي مازال في بداياته تقريبا في النقد الأدبي العربي. ومن هذه الكتب ما تعلق بالتعريف بالعلم، ومنها ما تعلق بمحاولة تطبيق المنهج على بعض النصوص المسرحية العربية. تأتي في مقدمة هذه الأعمال جميعا تلك المحاولة التي قام بها الأردني "زياد جلال"، في كتابه: "مدخل إلى السيمياء في المسرح، ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد" (1992)[64]، وهناك أيضا محاولة للسوري "محمد إسماعيل بصل" في كتابه الذي يحمل عنوان: "نحو نظرية لسانية مسرحية (مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيا)" (1996)[65]، ومحاولة ثالثة للكاتب "هاني أبو الحسن سلام" بعنوان: "سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض"(2006)[66].

فإذا جئنا إلى محاولة "زياد جلال"، مثلا، نجده يقسّم كتابه الآنـف الذكـر إلى قسميـن، قسم نظري، وقسم تطبيقي. استهل القسم النظري، بتوطئة أشار فيها بصورة لا تخلو من مبالغة، إلى أن ما قدّمه في هذا الكتاب "هو الجديد الرائد. إذ أن أحدا من النقاد لم يحاول تطويع الأدوات التحليلية السيميائية لدراسة النص، أو العرض المسرحي العربي، على الرغم من الأهمية العظيمة لمثل هذا النوع من الدراسات"[67]. ثم عاد في مقدمة القسم الثاني، وهو القسم التطبيقي، ليؤكد من جديد أن "النقد المسرحي مازال تقليديا في دراسة النص المسرحي، إذ لم تظهر إلى الآن دراسة لنص مسرحي – حسب ما نعلم- تستفيد من التيارات الحداثية الأوروبية كالبنيوية، والألسنية، والسيميائية، والشعرية، في ظل غياب منهج نقدي عربي، وإن وظفت تلك الأجناس الأدبية كالرواية، والشعر، وعلى نحو ضيق، فإن المسرح ظل قصيا عنها"[68]. وفي هذا ما يؤكد بوضوح أن "زياد جلال" لم يطلع مثلا على محاولة الباحثة المصرية "هدى وصفي" في سنة 1981 التي سبق الحديث عنها في موضعها من هذا المقال. وهي محاولة لا يمكن، كمـا أسلفـت، أن نتجاهل قيمتها التاريخية في هذا المجال. أضف إلى ذلك أن هذا الحُكم فيه الكثير من المبالغة، والتسرع؛ لأنه يفترض في صاحبه أن يكون قد قام بعملية مسح كامل لكل ما كُتب في هذا المجال في الثقافة العربية في العقدين الأخيرين. ولكننا نعلم جميعا مدى صعوبة هذا العمـل، وصعوبة حصر مختلف الكتابات في مختلف الأقطار العربية.

لقد استهل "زياد جلال" القسم النظري الذي يحمل عنوان: "مدخل إلى السيمياء في المسرح"، بمقدمة عاد فيها إلى البدايات الأولى لنشأة السيمياء كعلم مع كل من "فرديناد دو سوسير" (F. de Saussure)، و"شارل. س. بيرس". ثم انتقل إلى الحديث عن جهود أعضاء حلقة "براغ" في نشأة سيمياء المسرح. وقد اشتمل هذا القسم على مجموعة من المباحث التي تتعلق مباشرة بسيمياء المسرح، كمكونات العلامة، وخصائصها، ومختلف علامات النص والعرض، كالشخصية، والمكان، والزمان، والغرض المسرحي، والممثل، والزي، والإضاءة والموسيقى... إلخ. باختصار إن ما ورد في القسم النظري من الكتاب، والذي اتسم بالطول المفرط، هو عموما مما يتواتر ذكره في مختلف الكتابات الغربية الرائدة في سيمياء المسرح وخاصة كتابي: "قراءة المسرح"، و"مدرسة المتفرج" للباحثة الفرنسية "آن إيبرسفيلد".

وأما القسم الثاني، وهو القسم التطبيقي، الذي حاول من خلاله تقديم مقاربة سيميائية لنص "ليالي الحصاد"[69] للكاتب المسرحي المصري "محمود دياب"، فقد كان عموما محاولة لتطبيق بعض ما ورد في القسم النظري من عناصر. الأمر الذي جعله يتسم بالعمومية والتكرار، وعدم التزام الدقة العلمية. وهذا يرجع دون شك إلى طبيعة الموضوع ذاته. فالمسرح هو الفن الوحيد الذي مازال الدارسون يحجمون من الاقتراب منه، ويتهيبون من دراسته دراسة حديثة. فلو رحنا نرصد عدد الدراسات التي حاولت تطبيق المنهج السيميائي على المسرح العربي مثلا نجدها قليلة جدا .

والحقيقة أن إحجام الدارسين، وتهيّبهم من الاقتراب من المسرح، ودراسته عموما، ودراسته وفق المنهج السيميائي خصوصا أمر لا يقتصر على الدارسين العرب. فقد أشار الباحث "تادوز كاوزان"، مثلا، أنه حتى مطلع ستينيات القرن الماضي لم يحظ أي فن من الفنون بدراسة سيميائية باستثناء السينما[70]. كما أعلن أيضا في عام 1992[71] أن ما كُتب في مجال التنظير يفوق كثيرا ما كتب في مجال التطبيق. يقول في ذلك: "إن عدد المؤلفات النظرية اليوم أكثر بكثير من تحاليل العروض المسرحية"[72]. ويُرجع السبب في ذلك إلى كون المسرح يتميّز بغنى العلامات، وتنوعها، ولأن "الغنى، والتنوع، في نظره، يعنيان أيضا التعقيد"[73].

مجلة اللغة و الأدب ـــ

[1] - سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، *مجلة "فصول"* (المصرية)، المجلد (14)، العدد(1)، 1983، ص 155.

[2] - هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، *مجلة "فصول"* (المصرية)، المجلد (14)، العدد (1)، ربيع 1995، ص 41.

[3] - Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Editions Gallimard, Paris, 1964, p. 61.

[4] - المرجع نفسه، ص 34.

[5] - المرجع نفسه، ص 39.

[6] - المرجع نفسه، ص 171_172.

[7] - المرجع نفسه، ص 59.

[8] - Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* collection « Genres et Discours », Les Presses de l'Université du Québec, 1976, p143.

[9] - Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978, p15.

[10] - المرجع نفسه، ص 15- 16.

[11] - المرجع نفسه، ص 18.

[12] - هذه المقالة هي عبارة عن مداخلة قدمها "يان موكارفسكي" في المؤتمر الدولي الثامن للفلسفة في براغ من (2-7 سبتمبر 1934)، ونشرت ضمن أعمال الملتقى. وقد ترجمتها عن اللغة الفرنسية "سيزا قاسم" تحت عنوان: "الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية"، ولكنني أميل إلى ترجمة العنوان كالتالي: "الفن كواقع، أو كحقيقة سيميائية"، ونشرت ضمن مجموعة من المقالات المترجمة في كتاب بعنوان: "أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا"، بإشراف "سيزا قاسم"، و"نصر حامد أبو زيد"، (د.ط)، (القاهرة: دار إلياس العصرية، 1986)، ص ص 285-291.

[13] - المرجع نفسه، ص 290.

[14] - المرجع نفسه، ص 290.

[15] - رولان بارت، *مقالات نقدية في المسرح*، ترجمة: سها بشور، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987، ص60.

[16] - تادوز كاوزان، العلامات في المسرح، ص 37.

[17] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[18] - تأسست حلقة براغ في أكتوبر سنة 1926.

[19] - كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة: رئيف كرم، (ط1)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 12.

[20] - أميل إلى ترجمة كلمة (mimes) بـ "إيمائيات"، أو تمثيليات صامتة بدلا من "ميميانيات" وهي ترجمة "رئيف كرم".

[21] - المرجع نفسه، ص ن.

[22] - بيتر بوغاتيريف، *العلامات في المسرح*، ترجمة الدكتورة حنان قصاب حسن، مجلة: الحياة المسرحية، (دمشق)، العددان، 34- 35، 1990. ص 55.

[23] - رولان بارت، *مقالات نقدية*، نقلا عن كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة: رئيف كرم، (سبق التعريف به)، ص33.

[24] - تادوز كاوزان، *سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة*، ، مقالة وردت في كتاب ، *"حقول سيميائية"*، إعداد وترجمة: محمد التهامي العماري، ط1، فاس المغرب، مطبعة أنفو-برانت ، 2 007)، ص 62.

[25] - نشرت هذه المقالة في كتابه: *مقالات نقدية Essais critiques*، تحت عنوان: Les taches de la critique *brechtienne*، 1964.

[26] - نشر في الكتاب نفسه تحت عنوان: *Littérature et Signification*

[27] - مقالات نقدية، ص (258).

[28] - تادوز كاوزان، *سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة*، كتاب: *"حقول سيميائية"*، ص 59.

[29] - *Littérature et Spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques,* Varsovie, Pologne, 1970. La Haye : Mouton, Paris 1975.

[30] - لقد ميّز "تادوز كاوزان" ثلاثة عشر منظومة من العلامات المستخدمة في العرض المسرحي، تتميّز كل واحدة منها بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن غيرها، وهي: الكلام، والنبرة، والإيماء بالوجه، والحركة (حركة أعضاء جسم الممثل)، وحركة الممثل فوق الركح، والماكياج، والتسريحة، واللباس، والاكسسوار، والديكور، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية (الضجيج). انظر: "العلامة في المسرح"، ترجمة: ماري إلياس، مجلة "الحياة المسرحية" السورية، العددان (34-35)، ص 46.

[31] - نشر هذا المقال في مجلة: *"ديوجين"*، المجلد 61، 1968، وترجمته إلى اللغة العربية الدكتورة **"ماري إلياس"** بعنوان: "العلامة في المسرح"، ونشر بمجلة "الحياة المسرحية"، دمشق، العددان 34- 35، 1990.

[32] - تادوز كاوزان، العلامة في المسرح، ص 37.

[33] - المرجع نفسه، ص39.

[34] - ينظر تادوز كاوزان، العلامة في المسرح، ص 38.

[35] - المرجع نفسه، ص 39.

[36] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[37] - كير إيلام، المرجع نفسه، ص (35). بالنسبة لتطبيق التصنيف الثلاثي للعلامة الخاص بـ "بيرس" يمكن العودة إلى تطبيقات كل من "كوت" (Kott) 1969، و"بافيس"(Pavis) 1976، و"هلبو"(Helbo) 1975، و"إيبرسفيلد" (Ubersfeld) 1977.

[38] - ماري إلياس، البحث المسرحي، والعلوم الإنسانية والمسرح، (كتب هذا المقال باللغة الفرنسية)، *مجلة: جامعة دمشق*، المجلد (12)، العددان (-2، 1996، ص 27.

[39] - نشر هذا المقال بمجلة *"فصول"*، المجلد (1)، العدد (3)، أبريل 1981. ص 67-78.

[40] - نشر المقال بمجلة *"فصول"*، المجلد (4)، العدد (1)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1983. ص 155-162 .

[41] - نشر هذا المقال في مجلة *"فصول"*، المجلد (1)، العدد (3)، أبريل 1981. ص 261-265.

[42] - نشر في مجلة *"فصول"*، المجلد (2)، العدد (3)، أبريل، مايو، يونيو 1982. ص 246-249.

[43] - نشر في مجلة *"الفكر العربي المعاصر"*، العدد 26، خريف 1985.

[44] - نشر في مجلة *"فضاءات مسرحية"*، العددان 5-6، السنة 2، 1986.

[45] - كتب هذا المقال باللغة الفرنسية، ونشر بمجلة "جامعة دمشق"، المجلد 12، العددان 1-2، 1996. ص20-42.

[46] - نشر في *مجلة الموقف الأدبي*، دمشق، العدد 270، 1993. ص 38-43.

[47] - نشر في مجلة *"فصول"*، الجزء الأول، المجلد (13)، العدد (4)، شتاء 1995. ص 219-232.

[48] - سامية أحمد أسعد، *النقد المسرحي والعلوم الإنسانية*، ص 158.

[49] - كتبت هذه المسرحية سنة 1969، ورفضت الرقابة التصريح بعرضها في ذلك الوقت. نشر ملخص لها في مجلة *"المسرح"*، في عدد (أغسطس 1979).

[50] - هدى وصفي، تحليل سيميولوجي لمسرحية "الأستاذ"، مجلة *فصول*: المجلد 1، العدد (3، أبريل 1981، ص 262.

[51] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[52] - كير إيلام *سيمياء المسرح والدراما* ، ترجمة: رنيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، 1992.

[53] - السيمياء في المسرح الشعبي، بتر بوغاتيريف، ترجمة: مجلة *"الآداب الأجنبية"*، العدد 45 ، السنة 12، 1985.

[54] - نشر هذا المقال للمرة الأولى سنة 1938، ثم نقل إلى الفرنسية ونشر بمجلة *Poétique*، العدد 8، 1971، وترجمته إلى اللغة العربية الدكتورة: حنان قصاب حسن، مجلة: *الحياة المسرحية*، (دمشق)، العددان (34-35)، 1990. ص 49- 58.

[55] - ديناميكية الإشارة، جيندريك هونزل، ترجمة إدمير كورية، مجلة: *الحياة المسرحية*، العددان (28-29)، 1987.

[56] - نشر بمجلة *"العرب والفكر العالمي"*، العدد 4، 1988.

[57] - نشر بمجلة *"العرب والفكر العالمي"*، العدد 2، ربيع 1988.

[58] - س أمبيرتو إيكو، *بيمياء المسرح*، ترجمة: رنيف كرم، مجلة: الفكر العربي المعاصر، العدد 55، 1989.

مجلة اللغة و الأدب ـــ
[59] - *العلامات في المسرح*، بتر بوغاتيريف، ترجمة: حنان قصاب حسن، مجلة: الحياة المسرحية(السورية)، العددان 34-35، 1990. ص 49- 58.
[60] - تادوز كاوزان، *العلامة في المسرح*، ، ترجمة: ماري إلياس، مجلة: الحياة المسرحية، العددان 34-35، 1990. ص ص 35-48.
[61] - كير إيلام، المرجع السابق.
[62] - أمبيرتو إيكو وآخرون، *المسرح والسيميولوجيا*، ترجمة: حسن المنيعي، ط1، المغرب: منشورات سليكي إخوان، 1995.
[63] - *حقول سيميائية*، إعداد وترجمة: محمد التهامي العماري، ط1، (فاس "المغرب": مطبعة أنفو-برانت، 2007.
[64] - زياد جلال، *مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد*، ط1، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 1992.
[65] - محمد إسماعيل بصل، *نحو نظرية لسانية مسرحية* (مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيا)، (د.ط)، (دمشق: دار الينابيع للطباعة والنشر، 1996.
[66] - هاني أبو الحسن سلام، *سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض*، ط1، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006.
[67] - زياد جلال، المرجع نفسه، ص 1.
[68] - المرجع نفسه، ص 109.
[69] - لقد اعتمد زياد جلال على النص الذي نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب، في سنة 1970.
[70] - تادوز كاوزان، *العلامة في المسرح*، ص 36- 37. وفيما يتعلق بالنسبة للسينما يمكن العودة إلى أعمال "كريستيان ميتز"Christian Metz، وخاصة مقاله الذي يحمل عنوان: "السينما لغة أم لسان"، مجلة *Communication*، عدد 4، 1964، ص 9- 52.
[71] - هذه السنة هي تاريخ صدور مقاله: "سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة".
[72] - تادوز كاوزان، *سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة*، من كتاب. *حقول سيميائية*، لمحمد العماري التهامي، ص72.
[73] - تادوز كاوزان، *العلامة في المسرح*، ص 38.