وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

الملتقى المغاربي الأول حول

سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق

محور المداخلة:سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض

عنوان المداخلة:سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض– دراسة سيميائية بين مسرح شكسبير وتوفيق الحكيم-

إعداد الأستاذة:سعداوي مليكة.

استمارة المشاركة

اسم ولقب المشارك:**مليكة سعداوي** الرتبة العلمية:**سنة ثالثة دكتوراه علوم**

الجامعة أو المعهد العلمي : **جامعة المسيلة** البلد :**الجزائر**

الهاتف:0794682114 البريد الإلكتروني:sasal86@yahoo.com

محور المداخلة:**سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض.**

عنوان المداخلة : **سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض – دراسة سيميائية بين مسرح شكسبير وتوفيق الحكيم–**

المداخلـــة :

سيميولوجيـــــــــــــــــــــــا المسرح بين الـــــــــنص والـــــــــــــــعرض

- دراسة سيميائية بين مسرح شكسبير وتوفيق الحكيم-

سيميولوجيا المسرح منهج ينصب على تحليل **النص** أو **العرض** ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والعرض ،كما يعنى بدينامية سيرورة الدلالة وبإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور ،من هنا يشكل النص المسرحي مستودع من المعاني والأفكار ،إنه فسيفسائي في سيميائيته وفي أدواته التعبيرية شديدة التجانس إلى جانب ذلك هو زئبقي في أداءاته الدلالية وإيحاءاته إلى جانب العرض المسرحي وما يحويه من مكملات ومكونات للعناصر المسرحية من أجل تحويل النص المكتوب على الورق إلى نص مسرحي نابض حي على خشبة المسرح، فهو إذن بنية متكاملة شمولية استثمرت فيها كل الوظائف ليكون وحدة حيوية مركبة وجامحة إلى الإبلاغ يتفاعل معه الجمهور المتلقي للعرض المسرحي فما المقصود بسيميولوجيا المسرح بين النص والعرض ؟وأين يمكن أن نرى مفعول السيميولوجيا المسرحية هل في جانب النص الدرامي مثل مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم أم في جانب العرض المسرحي مثل مسرحية هاملت لشكسبير ؟ .

قبل أن نتطرق للإجابة عن الإشكالية وخوض غمار الموضوع لا بد لنا أن نتعرف على سيميولوجيا المسرح وما يعنيه المنهج السيميولوجي ،فنحن نعلم أن السيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، وبهذا المعنى تكون السيميولوجيا هي:"دراسة حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية "[1]،وهي في حقيقتها "كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة ،إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع ،لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن"[2].

دائما نجد الإنسان يرى نفسه ويكتشف الوسط الاجتماعي وما يحيط به من سياسات ثقافية واجتماعية واقتصادية وحتى بيئية أي في مختلف مجالات الحياة كما يرى العالم المحيط به وما يعتريه من تغيرات هذا كله "من خلال علامات ولكنه يعبر عنها أيضا من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل، ويمكن استعارة تعريف كير ايلام

لمفهوم المشروع السيميائي علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامات والكودات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها"[3].

و يمتاز العمل المسرحي عن غيره من الفنون الإبداعية بخاصية تتمثل في هذه الثنائية(نص- عرض) أو بتعبير آخر "اشتراك مبدعين اثنين في إنتاج ما نسميه :النص المسرحي أي نص المؤلف والعرض أي نص المخرج ،فالعلاقة بين النص والعرض هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل هذه المقولة حوت على جانب هام من الصواب لأن الاستكشاف بالعقل كما سماه كونستانتين ستانسلافسكي تحليلي والاستكشاف بالفعل تطبيقي أي ممارسة على أرض الواقع ،باعتبار أن العملية المسرحية عبارة عن كوكبة من الرموز التي تخرق المفهوم التقليدي لمصطلح النص مفهوم قائم على جملة من الإيماءات بحيث تدفع المتفرج للبحث في ظلالها وأبعادها وقراءتها قراءة موضوعية خارج دائرة النص والعرض معا "[5].

ومن هذا المفهوم نلمح بأن النص المسرحي يتضمن في محتواه مجموعة من الاشارات والارشادات تكون في قالب رمزي، حيث تسمح للمخرج المبدع اكتشافها من خلال القيام بالعملية الإخراجية وبالممارسة التطبيقية للنص بواسطة العرض مما يسهل على المتفرج استنباط المفاهيم والمدلولات التي يوحي بها نص المؤلف المسرحي هذا الأخير يتضمن غايات يريد الكاتب الوصول بها إلى ذهن الجمهور من خلال تحليل وتفسير مختلف الايماءات المجسدة من طرف المخرج على خشبة المسرح، وحتى لا ننسى دور الحوار المسرحي إلى جانب تلك الايماءات والاشارات الدلالية والمدلولية في آن واحد .

هذا الرأي تبنته آن أوبرسفيلد في قولها:"من الصعب جدا أن نتصور عرضا دون نص فمسرحية فعل دون كلام صمويل بيكت قامت على شعرية نصية مهمة من خلال الإشارات الركحية التي كانت قاعدة عرض هذه المسرحية ..وغياب الكلام هو أثر لحضور كلام سابق داخلي"[6] .

وتعتبر الظاهرة المسرحية من الظواهر الإبداعية الفنية الشديدة التركيب والتعقيد، وذلك لأنها تحتضن في الآن نفسه مجموعة متداخلة من العناصر و الأشكال الفنية، وإزاء هذا التعدد والاختلاف اعترضت النقد المسرحي منذ ظهوره إلى الآن مجموعة من المشكلات والقضايا الفكرية والنظرية والمنهجية، تجسدت بالخصوص في عملية التوفيق بين العناصر

والمكونات التي يتشكل منها الخطاب المسرحي، وفي طريقة البحث عن نماذج ومناهج نقدية تحليلية تتلاءم وخصوصيته من جهة، وطبيعة العمل الدرامي من جهة أخرى.

ومما لاحظناه من تأخر ظهور المنهج السيميائي في النقد المسرحي، "فإنه استطاع أن يخلق لنفسه زاوية متميزة للنظر إلى الظاهرة المسرحية وأن يصوغ أسئلته وقضاياه الخاصة متوسلا بجهاز مفهومي علمي دقيق، وقد انصرف اهتمام هذا المنهج إلى تحليل النص الدرامي والعرض مركزا على تنظيمهما الداخلي وعلى دينامية العمليات الدلالية التي يشارك فيها كل من الممارسين والمتفرجين"[7] .

حيث يتجلى دور المنهج السيميائي في دراسة شكل الخطاب تفكيكا وبناء ، وذلك من خلال تحليل العمل الأدبي وصفيا ، وتفكيكه بنيويا كنسق من العلامات والعلاقات الداخلية التي يتم اكتشافها من خلال النص الدرامي ، ودراسته سانكرونيا قصد تحديد بناه الداخلية،ومن هنا يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض السينوغرافي بنيويا من خلال المستويات الفونولوجية والمورفولوجية والدلالية والتركيبية والتداولية والبصرية، وذلك قصد الوصول إلى هدف وتحليل مباشر للبنية العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى أو تعدد القراءة لمدلول النص الدرامي ، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعد البنيوية المجردة التي تتحكم في الفرجة المسرحية والتي يمكن تحليلها واكتشافها من طرف مستقبل الرسالة ألا وهو الجمهور أو الناقد المسرحي الذي يسعى إلى توظيف مختلف تعليقاته وتفسيراته لتلك الرموز والاشارات المسرحية والتي تحمل في طياتها الكثير من المدلولات التي تحتاج إلى التأويل .

وهذا ما يعمل المؤلف الدرامي على تطبيقه باعتبار المسرح ظاهرة ثقافية وآلية تواصلية أيضا ،لأن بنيته الإشارية تشترط وجود الممثل (المرسل) والمتفرج(المرسل إليه)، لأن الخطاب المسرحي يقوم على ثنائية نص ـــ عرض انطلاقا من أن "سيميائية الفن المسرحي تأخذ بعين الاعتبار كل العلامات والدلائل والرموز التي تشكل مجموع الخطاب المسرحي وتقوم ببنائه في إطار أنساق وأنظمة تواصلية معقدة , وقد قامت آن أبرسفيلد بالتمثيل لها بالشكل التالي :

مرسل (متعدد) = مؤلف + مخرج + عدة مشاركين + ممثلين.

مرسلة = نص + عرض.

شفرات = شفرات لسانية + شفرات إدراكية (سمعية,بصرية) + شفرات سو سيو ثقافية (آداب السلوك,محاكاة ,علم النفس) + شفرات مسرحية محضة ، فضاء مشهدي للعب(.....) تعمل على ربط العرض بلحظة تاريخية محددة.

متلق = متفرج ـــــ جمهور ، إضافة إلى القاريء"[9].

فنجد السيميولوجيا "تبحث عن التقابلات بين العلامات التي تنتمي إلى أنسقة متباينة كما أنها تقيم تعارضات ثنائية بين الشفرات وتقترح تراتبية بين المواد في هذه اللحظة أو تلك من لحظات العرض،فالإخراج يركز على بعض العلامات مهملا بشكل حتمي أخرى كما أنه يعين لحظات الوقف في العرض بواسطة نسق الإنارة ويعزل المقاطع يضاف إلى هذا أنه يرصد بشكل خاص مفاصل الأنسقة الركحية ويتلذذ بإدراك مظاهر التفاوت بينها من قبيل التناقض الذي يمكن أن يقوم بين النص والنسق الموسيقي وكذا الديكور الذي يمتنع عن التعبير طالما أن النص واللعب لم يقوما"[10] .

فالخطاب وليد علاقة جدلية تجمع بين نوعين من أنواع الممارسة هما : ممارسة النص وممارسة الركح ،"ذلك أن وضعية الخشبة وأبعادها محددة بواسطة قراءة النص ، كما أن قراءة هذا الأخير تتأثر بدورها بالوضعيات المختلفة للركح و فضاءاته"[11] ، من هنا فتعريف جوليا كريستيفا على تشابكه قد ظفر باهتمام خاص لأنه يطعن في كفاية النظر إلى هذا السطح ويبرر ما في النص من شبكات متعالقة ، فهي ترى "أن النص أكثر مجرد خطاب أو قول إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة"[12] ، "التي تشكل فيه الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل و المتفرج ، فهي الأداة التي تؤمن العلاقة بين الأداء والتقبل والمسرح [13].

غير أن المسرح كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي ليست اعتباطية لأن التلازم بين دلالاته ومداليله له حوافزه ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي، وقد يكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية غير مباشرة تتعدى قصدية المؤلف والمخرج، كما "يتميز المسرح عن باقي الفنون في أن المواد الداخلة في تكوينه تنتمي إلى أنظمة سيميائية عديدة والمنهج السيميائي كالمنهج الألسني معني بالدرجة الأولى بتفكيك الظاهرة المسرحية إلى أصغر وحدات إشارية ممكنة لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعيا وبصريا وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقاتها ومعرفة

الأنساق الخاضعة لها والمتحكمة بصياغة معانيها ،كما يعمل السيميائي على تبيان العلاقة المتبادلة بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية لتحديد متجهاتها ومدى إسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي فالمنهج السيميائي أقرب إلى البويطيقا البنيوية poetics منه إلى المنهج التأويلي أو التفسيري الذي يختزل غائية النص بالمؤلف لأنه يحصر نفسه بوصف المواد الداخلة في البنية المسرحية وتحديد علاقاتها ووظائفها"[14].

فالسيميولوجيا تهتم بكل التفاصيل المسرحية أي من بداية كتابة النص الدرامي إلى غاية تجسيده في عمل تطبيقي بواسطة الإخراج المسرحي هذا الأخير الذي يضفي على النص ميزة خاصة من خلال الاستعانة بالمكملات السينوغرافية،فالمنهج السيميولوجي يهتم في تحليل العلاقة التي تربط بين المؤلف الدرامي وبين المخرج والممثل.

باعتبار أن النص المسرحي "يتكون عادة من شقين كبيرين الأول هو الحوار ، أما الثاني فهو الإرشادات المسرحية يعد الأول نصا أصليا و الثاني ثانويا أو موازيا، فالخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية لعل أبرزها النص الدرامي و نص العرض"[15]، والمقصود بالنص الدرامي الذي تحدثنا عنه سلفا النص الأدبي الذي يقرأ و يتبادله الممثلون على الخشبة والمقصود بنص العرض هو الكلام المقصود منه التجسيد على خشبة المسرح وإذا كان للحوار أهميته من حيث كونه هو الكلام الملفوظ داخل العرض وأساس انبناء الإنجاز المسرحي ، فإن لنص التعيينات كذلك أهميته الجمالية و الدلالية.

كما وجد المنظرون والباحثون إشكالات مختلفة في تحديد تعريف مضبوط للخطاب المسرحي ورسم حدوده، فقد ورد في المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس تعريف للخطاب المسرحي جاء فيه " الخطاب المسرحي قول مزدوج يخلق عملية تواصل تتداخلان فيما بينهما ،فالخطاب المسرحي يختلف عن غيره من أنواع الخطابات بازدواجية مظهره، جانب النص وجانب العرض، وبتغيره وعدم ثباته، فالعلامة الخطية (النصية) بمجرد تحولها إلى علامات سمعية بصرية تحدث على النص مجموعة من المتغيرات وبخاصة من جانب الإدراك الدلالي"[16]، إذ يكون فهمنا للنص – بوصفنا قراء – مختلفا ومغايرا لفهمنا له بوصفنا متفرجين، وهذا ما يؤكد تعدد قراءات الخطاب المسرحي وفي هذا يقول جلال زياد: " وأخيرا يأتي نص العرض حين تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية بصرية، وتدخل على النص متغيرات جديدة، مع مساهمة الممثلين، وتدخّل الدراماتورج، ومصمم الديكور، ومصمم الإضاءة، فتتشكل مدلولات خاصة بعناصر العرض "[17].

لذا يواجه كاتب الخطاب المسرحي جملة من الصعوبات قد لا يواجهها كاتب القصة، لأنه مضطر لأن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة، منها الممثلين الذين يقومون بتمثيل مسرحيته، ومنها الإمكانات المادية للإخراج ومنها المخرج نفسه، فتعدد أقطاب الإبداع في الخطاب المسرحي جعل العلامات فيه متداخلة، تعيش حياة أخصب من الحياة التي تعيشها في خطاب أدبي آخر "فالخطاب المسرحي ليس شيئا بسيطا، إنه يُستمد من الحياة، ولكنه ليس مجرد معنى للحياة، أو فكرة عنها نتعلمها كما نتعلم الأشياء الأخرى"[18].

والخطاب الدرامي من أجل تحويله إلى خطاب مسرحي نابض تسري فيه الحياة أي تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحي لا يتم ولا يتحقق إلا داخل مستويين اثنين من الممارسة المسرحية، فكل خطاب مسرحي يتشكل من مجموعة من الدلائل و العلامات، منها ما يشكل المادة التعبيرية للنص وهي الدلائل اللّغوية، وتتعلق باللغة بوصفها أداة للتواصل ووسيلة لتوصيل محتوى الرسالة، ومنها ما يشكل المادة التعبيرية للعرض وهي الدلائل والعلامات السمعية والبصرية التي تساعد في تحقيق عملية التواصل مع المتلقي.

وعند استخدام هذا المنهج –السيميولوجي– في دراسة النص أو العرض المسرحي" سيتم تقسيم النص أو العرض إلى وحدات حسب وظيفتها التواصلية ،وبالتالي فالعلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي ظلت تشغل اهتمام فلتروسكي لفترة طويلة وفي مقالته :النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح حاول أن يحدد الطريقة التي تقرر بها خواص النص الدرامي مكانتها في بنية المسرح "[19] .

يعتمد فلتروسكي على العودة إلى النص الدرامي أو الأصلي لاكتشاف العلاقة بينه وبين العرض المسرحي أو كيفية استنباط تلك العلامات والأنساق على خشبة المسرح فيرى فلتروسكي أن هناك تلازما بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل.بمعنى آخر أن صيغة النص تنطوي على تراكيب وإيقاعات صوتية خاضعة لأنساق لغوية تلزم الممثل على تكييف نطقه ليتناسب مع القيم الصوتية للنص حفاظا على قيمها المعنوية.

لذلك يخلص "فلتروسكي إلى :أن نطق العرض المسرحي هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت النص الموجود قبل أي عرض مسرحي ،كما يشير فلتروسكي إلى أن النص الدرامي وإن كان الحوار مهيمنا عليه تخترقه فجوات وتوجيهات المؤلف المتعلقة بوصف المكان والشخوص تحتم طبيعة الفضاء المسرحي والممثلين الذين سيقومون بتمثيل الشخوص الدرامية وهذا يعني أن إبداع الممثل لا يمكن أبدا أن يتجنب كليا الالتزامات التي فرضت عليه من قبل النص الدرامي

...على الممثل أن يكيف نفسه ووفقا لذلك بقولبة طاقاته المتعدية نطاق اللغة لكي لا يمزق الصوت المهيمن ولكن مهما حاول الممثل أن يتقمص النص ويتقيد بمستلزماته سيجد نفسه مضطرا إلى استخدام عناصر مسرحية تنتمي إلى نسق سيميائي غير لغوي لهذا يقول فلتروسكي أن النسق اللغوي للإشارة الذي يتدخل بواسطة النص المسرحي دائما يتحد ويتناقض مع التمثيل لأن الأخير ينتمي إلى نسق إشاري مختلف كليا ثم يحلل طبيعة الإشارة التي يبدعها الممثل فيقول:تميل الإشارة التي يبدعها الممثل في المسرح بحكم واقعيتها المفرطة إلى احتكار انتباه الجمهور وذلك على حساب المعاني الامائية المنقولة بواسطة الإشارة اللغوية وتميل إلى تحويل الاهتمام من النص إلى نطق العرض من الأقوال إلى الأفعال الفيزيائية وحتى إلى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على الخشبة "[20].

إن خصوصية الخطاب المسرحي التي أثرناها تنبني على العلاقة بين النص والعرض من ناحية، وبين النص والعرض والمتلقي من ناحية أخرى، فالخطاب المسرحي لا يصل هدفه النهائي (المتلقي) إلا عبر العرض الذي يتم إنجازه من خلال تحويل النص عبر المسرحة الكاملة فيه، إلى خطاب درامي مجسد من خلال استغلال مجموعة من الوحدات السيميائية المتداخلة والمركبة: الكلمات، تغير نغم الصوت، تعبير الوجه، الإيماءة، حركة الجسد، الماكياج، الملابس، الإكسيسوارات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

ولكن بالرغم من "التوتر الدياليكتيكي القائم بين سيمياء اللغة وسيمياء التمثيل تبقى اللغة متأصلة في التمثيل،لأن عناصر الصوت للإشارة اللغوية هي جزء متمم لطاقات النطق التي يعتمد عليها الممثل وهذا التكامل بين النص والعرض يعني أن النص الدرامي حتى قبل تجسده على الخشبة يتضمن مقومات وشروط تمسرحي وبنية المسرح كمونيا تشترط حضور نص ما"[21].

يقول رونالد هيمن : "عندما نقرأ مسرحية أو رواية، لا نستطيع أن نستوعب أكثر من انطباع واحد، وفي الوقت الذي تتحرك فيه أعيننا بشكل جانبي عبر الأسطر المطبوعة، فإن أدمغتنا تتلقى كل مؤثر بشكل مستقل، وتأتي المعلومات بدفعة واحدة، مثل الماء المنبعث من ثقب ضيق، أما في الآداء التمثيلي فيمكن فتح صنابير عديدة في وقت واحد"[22].

إلا أن "الأوساط المسرحية في العالم اليوم تبدو وكأن فعاليتها تناصب النص المسرحي العداء رغم ما تحفل به خشباتها من جماليات متقدمة في أدوات العروض المسرحية تبهر البصر دون البصيرة وإذا كان لا بد من وجود كلام في العرض المسرحي فقد اعتمدت هذه الأوساط على مادة نصية"[23] .

لذا تبحث السيميولوجيا أو المنهج السيميولوجي عن "التقابلات بين العلامات التي تنتمي إلى أنسقة متباينة كما أنها تقيم تعارضات ثنائية بين الشفرات وتقترح تراتبية بين المواد في هذه اللحظة أو تلك من لحظات العرض،فالإخراج يركز على بعض العلامات مهملا بشكل حتمي أخرى كما أنه يعين لحظات الوقف في العرض بواسطة نسق الإنارة ويعزل المقاطع يضاف إلى هذا أنه يرصد بشكل خاص مفاصل الأنسقة الركحية ويتلذذ بإدراك مظاهر التفاوت بينها من قبيل التناقض الذي يمكن أن يقوم بين النص والنسق الموسيقي وكذا الديكور الذي يمتنع عن التعبير طالما أن النص واللعب لم يقوما بتوضيحه كما تهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة أي في بنيته وكيفية تقطيعه إنها تذكرنا بالفكرة الحدسية القائلة إن فهم العرض يعني القدرة على تقطيعه وفق كل المعايير السردية والدراماتورجية والإيمائية والإيقاعية وبذلك فهي تقع على المستويين الاستبدالي أي تحليل النسق بكامله في كل لحظة من العرض والتأليفي تطور هذا النسق على امتداد العرض"[24] .

والمخرج المسرحي يستطيع أن يضفي على تجسيد النص الدرامي طابعا جماليا خاصا لأن "الإخراج ليس صياغة لبداهة نصية بل يمنح النص هذا المعنى أوذاك هو تلفظه في إخراج مخصوص وترهين مقتضياته والكشف عن المسكوت عنه فيه وبالرغم من ذلك فإن إمكانيات الإخراج (التأويلات) ليست محدودة لأن النص يفرض على المخرج مجموعة من الإكراهات والعكس بالعكس فلقراءة نص درامي يلزم امتلاك فكرة غامضة عن تمسرحه كما أن العرض لا يستطيع أن يغض الطرف كليا عما يقوله النص وكما يقول كير إيلام في خاتمة مؤلفه:يبدو أن هناك حوارا ضئيلا بين السيميولوجيين المشتغلين بالعرض وشفراته وبين أولئك الذين يهتمون بالنص الدرامي وقواعده غير أنه يتعذر من جهة تصور سيميوطيقا حقيقية للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القنوات الدرامية وبنية الحدث ووظائف الخطاب وبلاغة الحوار ومن جهة أخرى لن تكون شعرية النص الدرامي سوى ملحقة بسيميوطيقا الأدب إذا هي لم تحل على شروط العرض ومبادئه"[25].

فللخطاب المسرحي مكونين: الكلمة (النص) والفعل (العرض)، فللكلمة دور تأسيسي، وللفعل دور بنائي فالنص نقرؤه ونتخيل ما وراءه من الأصوات والصور والمعاني والشخصيات، أما العرض فإنه يجعلنا نرى كل ذلك مباشرة.

وحتى لا نبقى في مجال الفروض النظرية فإننا نود أن نصطحب القاريء في رحلة عبر نصوص أولئك الرواد لنرى كيف أن الكاتب المسرحي كان يأخذ بعين الاعتبار كل العلامات والدلائل والرموز التي تشكل مجموع الخطاب المسرحي وتقوم ببنائه في إطار أنساق وأنظمة تواصلية معقدة، كما يضع في اعتباره صورة العرض المسرحي وتفاصيل الأداء والحركة والتعبير، ولعل هذا ما دفع بعض الكتاب إلى التمييز بين ما يكتب للقراءة وما يكتب ليشخص ، ولقد نجح إليوت لأنه أجاد فيهما معا،ويظل الفارق بين النص الدرامي والعرض ماثلا بين القراءة الأدبية الوصفية وبين المشاهدة العينية المباشرة وهذا ما لاحظناه بين مسرح توفيق الحكيم وشكسبير إذ يكون فهمنا للنص بوصفنا قراء مختلفا ومغايرا لفهمنا له بوصفنا متفرجين وهذا ما فتح باب تعدد القراءات في الخطاب المسرحي.

فتوفيق الحكيم* يعد أحد رواد الرواية العربية والكتابة المسرحية في العصر الحديث فهو من أبرز العلامات في حياتنا الأدبية والفكرية والثقافية في العالم العربي , وقد امتد تأثيره لأجيال كثيرة متعاقبة من الأدباء والمبدعين وهو أيضا رائد المسرح الذهني ومؤسس هذا الفن المسرحي الجديد وهو ما جعله يعد واحدا من المؤسسين الحقيقيين لفن الكتابة المسرحية ليس على مستوى الوطن العربي فحسب وإنما أيضا على المستوى العالمي . فقد كتب الحكيم مسرحه ليقرأ فيكتشف القاريء من خلاله عالما من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع في سهوله ويسر لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعي للوسط الاجتماعي والسياسي وفي مختلف مجالات الحياة .

كما هو يحرص على تأكيد تلك الحقيقة في العديد من كتاباته , ويفسر صعوبة تجسيد مسرحياته وتمثيلها على خشبة المسرح فيقول (إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن واجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتديه أثواب الرموز .... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح و لم أجد قنطره تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة)

كما تزخر مؤلفات الحكيم بالتناقض الأسلوبي فهي تلفت النظر لأول وهلة بما فيها مـــن واقعية التفصيلات وعمق الرمزية الفلســـفية بروحها الفكهة وعمق شاعريتها... بنزعة حديثة مقترنة في كثير من الأحيان بنزعة كلاسيكية وتظهر البيئة المصرية بوضوح في المسرحيات الاجتماعية ويَبرُز الحكيم فيها من خلال قدرته البارعة في تصوير مشاكل

المجتمع المصري التي عاصرها مسرحياته الاجتماعية في ذلك الوقت وأسلوب الحكيم في معالجته لهذه المشاكل حيث أن معظم مسرحياته من السهل تخيلها لكن من الصعب أداؤها.

من خلال إيمان الحكيم بالشورى ظل طامحا في أن لا يتردد عبد الناصر بتطبيق الحكم الديمقراطي وأن يعيد للقانون هيبته وسيادته وأن شجاعته الحقيقية تكمن في القضاء على حكم السيف وهيمنة العسكر ،فلما لم يتحقق شيء من ذلك كله عمد الحكيم بذكائه السياسي المعروف ودون تحت طائلة البطش إلى إبلاغ رأيه ورؤيته في اختيار القانون سبيلا إلى الحكم الديمقراطي الحقيقي إلى عبد الناصر من خلال هذه المسرحية التي "نشرت أول الأمر بالفرنسية 1959 تحت عنوان اخترت ثم أسقط الحكيم حيرته حين سمح له بترجمتها على السلطان الرمز الذي صوره مترددا أو حائرا في اختيار نظام الحكم بين الديمقراطية المبدأ (الشعار والحلم) وبين الأوتوقراطية (الفعل والواقع)فأطلقها الحكيم صرخة تحريضية وتحذيرية في آن قوامها أن الحاكم الثوري العادل الشجاع هو الذي لا يخشى من سيادة القانون والديمقراطية حتى لا يفقد مصداقيته مع شعبه الذي يحبه ويؤيده وبهذا المعنى المحوري أو المركزي تتجسد مشكلة السلطة والحرية ويتجلى مغزى الصراع في المسرحية بين المثال والواقع فإذا ما تجاوزنا الدلالة والسياق أو السياق الدلالي لمسرحية السلطان الحائر فثمة ملاحظة أن هذه المسرحية تؤكد الرؤية الفكرية للواقع السياسي وإن كان الحكيم لهذا المضمون السياسي في مسرحية السلطان الحائر قد جاء أكثر نضجا ووعيا من الناحيتين الفنية والجمالية"[27].

يمكن القول بأن النص جاء نتيجة وعي سياسي مكتوم مما يجسد الخلاف بين رؤية المثقف المستقل وفكر الحاكم المستبد غير أن عبد الناصر لم يأبه لتلك الدعوة سيادة القانون لظروف لا مجال لشرحها هنا.

"فالكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة التي تتضمن صوته وتعابير وجهه وغيرها مع ذلك يستحيل على الممثل أن يقدم فقط ما ينطوي عليه النص نحن نرى دائما إنسانا برمته على خشبة المسرح وليس فقط ما يرينا الكاتب منه فنقد ستانسلافسكي ووصف التوتر القائم بين النص الدرامي والمسرح بشكل تصويري وذلك في فصل من كتابه حياتي في الفن سماه عندما تلعب دور رجل شرير حاول أن تجد أين هو خير"[28].

إن قراءة أولية لمسرحية السلطان الحائر التي يعالج فيها الحكيم قضية الصراع بين السيف والمبدأ أو السيف والقانون "تؤكد أن هذه العناصر التحليلية أو الأولية للحكاية لم تغب عنه بل استحضرها بشخوصها وأحداثها ووقائعها وموتيفاتها وزمانها ومكانها ورموزها على نحو ما فعل الحكيم في موتيف آذان الفجر:

"المؤذن:هأنذا...يا مولاي القاضي!...

القاضي:اقترب!...أريد أن أحدثك بخصوص الفجر...

المؤذن:الفجر؟!...ثق يا مولاي القاضي أني لم أرتكب خطأ...هذا الجلاد يتهمني زورا وبهتانا بأني ...

القاضي:استمع إلي جيدا...

المؤذن:أقسم لك يا مولاي القاضي أني في ذلك اليوم...

القاضي:ألن تكف عن هذه الثرثرة الفارغة...

قلت لك استمع إلي جيدا...أريد منك أن تنفذ ما سأقول بالحرف؟...

المؤذن:نعم!...

القاضي:اذهب واصعد فوق مئذنتك ،وأذن لصلاة الفجر!...

المؤذن:متى؟...

القاضي:الآن!...

المؤذن:(مندهشا) :الآن؟!...

القاضي:نعم وفي الحال؟!

المؤذن:الفجر؟!

القاضي:نعم...الفجر...اذهب وأذن لصلاة الفجر!...أواضح كلامي هذا أم غير واضح ؟!...

المؤذن:واضح ...ولكننا الآن تقريبا في ...منتصف الليل !

القاضي:فليكن!...

المؤذن:الفجر في منتصف الليل ؟!...

القاضي:نعم!...وأسرع!...

المؤذن:أليس هذا ...متقدما عن موعده قليلا؟!..

القاضي:لا!...

المؤذن:(هامسا لنفسه) :لقد احترت مع هذا الفجر ...مرة يطلب مني تأخيره ومرة يطلب مني تقديمه!..."[29].

نلاحظ في هذا النص الدرامي لتوفيق الحكيم ومن خلال الحوار الذي جرى بين المؤذن والقاضي هذا الأخير الذي فرض سيطرته على المؤذن من أجل آذان صلاة الفجر في غير موعدها تقديما أو تأخيرا بحسب المصالح الشخصية أو الأهواء الذاتية ،مما يعني أن "الحكيم قد طور هذا الموتيف دلاليا ووظيفيا بحيث أصبح عنده الآذان رمزا للشرعية وسيادة القانون إذا كان في ميقاته الشرعي ولكنه يمكن أن يكون رمزا للتلاعب بجوهر القانون في ليل مظلم تتحدد أطره في غيبة القانون أو بالأحرى في تغييبه"[31].

نجد نص الحكيم مستوعبا للدلالة الرمزية للآذان ومحولا لها لتحميل دلالة أيديولوجية تتعلق بموقف الحكيم من فترة الحكم الناصري ومن جمال عبد الناصر وهي علاقة قوامها الحب والخوف في آن واحد مما دفع الحكيم للتقنع بالماضي.

لكن في "التحليل الذي أفرده هاني أبو الحسن سلام لمسرحية السلطان الحائر وهو الفصل الرابع من الكتاب غلب عليه تحليل النص الدرامي وليس العرض المسرحي وكان لافتا للانتباه فصل تحليل النص الدرامي عن العرض المسرحي إن النص الدرامي المكتوب هو غير النص الدرامي الذي يتضمنه العرض المسرحي ذلك أن النص الكلامي يتحول أثناء العرض إلى أصوات تختلف عند إصدارها عن المادة المكتوبة لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج النبرات والحركات والديكور والأزياء ... و طبعا ليس الأمر دائما مجرد تكملة للنص بنقيض جلي أحيانا هناك إمكانات دلالية متعددة يقدمها النص للممثل فيما يتعلق بهذا الأمر ثمة تذبذب تطوري في الأدب المسرحي ذاته هناك مراحل تاريخية يكون الجهد فيها منصبا على تحديد العرض المسرحي إلى حد ممكن بوسائل النص وهناك مراحل أخرى حيث يتقصد النص أن يترك حرية كافية للتجسيد المسرحي"[32].

وكل من له خبرة بالمسرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطي لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفا عن معناها في سياق النص وفي الصفحات المخصصة لهذا الأخير لم تتضمن تحليلا للعرض ولكن تضمنت مؤاخذات وانتقادات للمخرج وعدم التقيد بتحليل ما هو موجود والدعوة إلى الممكن واستطرادات خارجية فمن المؤاخذات والانتقادات قوله مثلا:إن الحركة في هذا الفصل لا تعدو أن تكون علامات غير كلامية مصاحبة للعلامات الكلامية (الحوار)وفق أسلوب المعايشة بما يترجم المعنى الذي ترمي إليه الكلمات وكذلك اقتصر العرض على الفرجة السمعية دون الفرجة البصرية وعن عدم التقيد بما هو موجود من أجل تحليله والدعوة إلى ممكن الوجود قوله:إن المخرج كان بإمكانه الاستعانة بأساليب فنون أخرى كفن السينما خاصة في مشاهد الاسترجاع والتذكر التي تتردد كثيرا عند المحكوم عليه وعند الجلاد وعند السلطان وعند الغانية فهو لو كان قد صنع ذلك لكان في إمكانه إضفاء ألوان متعددة من الإمتاع الفني والفرجة أما الاستطرادات الخارجية فتتجلى في استشهاداته الخاصة بالوعي ومنها تعريف بيلينسكي له والاستطراد الخاص بالمسرح الفكري أضف إلى ذلك تعميم دلالة علامة درامية على عصر بكامله هو العصر المملوكي دون أدلة ذلك أنه قال:ومن العلامات ما يفسر في النص المسرحي ظاهرة اجتماعية دالة على تفاعلات المجتمع أو العصر الذي يعرض له النص المسرحي فتهديد الخادمة للجلاد دلالة على أن المرأة في العصر المملوكي كانت لها سطوة أقوى مما آلت إليه بعد دعوة هنريك إبسن في الغرب وقاسم أمين في مصر"(33).

إن هذا الحكم الخاص بوضعية المرأة في العصر المذكور يتطلب إنجاز أو الاعتماد على تحليل تاريخي وسوسيولوجي وليس الاعتماد فقط على تحليل سيميولوجي لنص درامي حيث عمم المؤلف انطلاقا منه حكما يتعلق بشخصية درامية على عصر بكامله وهو انتقال من داخل إلى خارج النص موضوع التحليل ومن الحاضر إلى الماضي ،و التقنع بالماضي في الأعمال الفنية السياسية يعد دالا سيميوطيقيا على غياب الحرية في الحاضر بالمعنى السياسي والإبداعي في آن .

وتعد مسرحيات شكسبير* ظاهرة عظيمة وما يميزها أنها تكتب لتمثل وتقرأ لأنها كانت معدة لكل ممثل من الفرقة وما يميز تفكيره بعمق تناقضات الحياة والتي كان يغضب من أعماقه لظواهر الشر التي يصطدم بها في الواقع لذلك عد مبدع التراجيديات الخالدة .

كما أن قراءة مسرحياته تختلف عما هي عليه ذات المسرحية وهي تقدم على الخشبة تصبح وظيفة الوصف عند القراءة مجرد مقاطع غنائية أما عند العرض فتصير ديكورا لفظيا طبعا توجد في هذا المجال اختلافات كبيرة بين المسرحيات هناك أعمال درامية تقاوم الإخراج إلى حد كبير مثل المسرحية المعدة للقراءة وهناك مسرحيات لا حياة لها

تقريبا خارج المسرح "فكل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح :نص الكاتب المسرحي تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى .بمعنى آخر العرض المسرحي هو مجموعة إشارات signs "[34].

لذا "قام هاني أبو الحسن سلام بتحليل سيميولوجي لمسرحية هاملت لشكسبير التي قام بإخراجها المخرج البريطاني رودني بينيت ومسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم التي قام بإخراجها فتوح نشاطي كتب النص الدرامي السلطان الحائر سنة 1959 –كما ذكرنا سابقا- وأنتج العرض من قبل المسرح القومي .بمصر سنة 1962 وقد اعتمد المحلل على شريط مسجل للعرض بثته القناة الثانية .بمصر في إطار برنامج كنوز مسرحية"[35].

فالميزة السيميائية semioticلخشبة المسرح نستطيع أن نستخلص قياسا تناظريا لجوانب أخرى من العرض المسرحي

"لأن الحركات المستقلة معنويا هي إحالات وترجمات للمعاني التي تنقلها ملاحظات وتعليقات وحواشي المؤلف وبصرف النظر عن ذلك غالبا ما يقتضي وجود هذه الحركات مباشرة لذلك لقد تحتم وجودها سلفا بواسطة الحوار الذي يشير إليها عند القيام بها مثلا :

هاملت:تفضل يا سيدي.

ليرتس:تعال يا مولاي.

(يلعبان)

هاملت:واحد.

ليرتس:لا.

هاملت:حكم.

أوزريك:ضربة ،ضربة ملموسة جدا.

ليرتس:حسنا، مرة أخرى!

الملك:توقفوا،أعطني شرابا.هذه اللؤلؤة لك يا هاملت ،وهذا نخب صحتك ,أعطه الكأس.

هاملت:سألعب هذه المباراة أولا ،أجلها قليلا .تعال.(يلعبان ثانية) ضربة أخرى.ماذا تقول؟

ليرتس:إنها لمسة،لا أعترف بذلك.

الملك:ابننا سيربح.

الملكة:إنه سمين ويتنفس بصعوبة .إليك بمنديلي يا هاملت .امسح جبينك.الملكة تشرب نخب حظك يا هاملت.

(هاملت،الفصل الخامس،مشهد 6)

وفي مكان آخر يوجد فجوة في تبادل المعلومات اللفظية والكلام الذي يليه يستجيب للفعل الفيزيائي الذي حصل في ذات الوقت وفي المثال التالي تستجيب العبارة الأخيرة للحركة المقررة في التوجيهات المسرحية والتي بذاتها هي فائضة عن الحاجة.

ليرتس:{...}

ريلوا:التراب للحظة حتى احتويها بين ذراعي مرة أخرى

(يقفز إلى القبر)

والآن كوموا التراب فوق الحي والميت{...}"[36].

وفي التحليل الخاص بمسرحية هاملت وهو الفصل الثالث من الكتاب تم إخضاع اللغة المسرحية لتحليل سيميولوجي يلتقط الاشارات الدالة لذلك حاول هذا التحليل الكشف عن عدد من مكونات هذه اللغة المسرحية في العرض وأبعادها الدلالية فيه ومن هذا المنطلق التفت التحليل إلى تموضعات الممثلين والأبعاد الدلالية لها ودلالات ألوان وأزياء الممثلين والابتسام والعلامة الأيقونية والعلامة الحركية والحوار والإضاءة كما أنه وقف عند بعض التعديلات التي أدخلها رودني بينيت على النص الدرامي هنا تقيد المحلل بموضوع تحليله وهو العرض المسرحي المذكور دون إسقاط أو استطرادات خارجية سواء كانت حركة ما قد تقررت من قبل الحوار أو بواسطة ملاحظات المؤلف لقد منح الممثل

فرصة كافية لاختيار الوسائل المحددة لتنفيذ الحركة لأن معناها العام فقط وليس ما يمكن نقله حرفيا من اللغة إلى فعل العضلات قد فرض عليه" [37].

ويستكمل الممثل النص الدرامي بنوع من الحركات التي تساءل في إعطاء شكل لمعنى الأحاديث والحركات والتي ليس لمؤلفها إلا ملاحظات قليلة وتلك الملاحظات أيضا ليست كليا متروكة للممثل ليبث بها إنها هناك لتنقل معان متضمنة في النص المكتوب ولكن يصعب نقلها بواسطة طاقات اللفظ ،وبالتالي في بعض الحالات التمثيلية تعطى للمثل حرية التعبير عن موقف معين موجود في النص الدرامي شريطة أن يبث فيه كل طاقاته الجسدية الموحية للموقف المراد تمثيله بحيث يستطيع التلفظ بها عن طريق الحوار المسرحي المتمثل في اللغة الشفهية وتستخدم الإيماءات غالبا لتمييز لفظ جملة ذي تركيب معقد أشير إليه بواسطة العلامات الصوتية التي توضع فوق الحرف أو تحته في النص ولكن ربما تتجاوز نطاق الإمكانات اللفظية للممثل.

كما أن بعض المعاني ليس لها رامز دال خاص بها في النص لأنها تستمد من معنى السياق ككل كما هو الحال مثلا عندما يوجه حديث إلى شخص محدد لم يشر إليه بوضوح ولا بأية طريقة فالقاريء يعرف المخاطب من خلال المعنى العام للحديث وإن كان ذلك فقط في نهاية الحديث أو عندما يستجيب المخاطب في المسرح ينبغي على الممثل عادة أن يواجه مخاطبه من بداية الحديث أو الاشارة إليه ليفهم من المقصود في التمثيل المسرحي.

و"تنتمي أيضا إلى هذا الصنف الايماءات التأشيرية deictic لا سيما عندما ترافق ضمائر أو ظروف تأشيرية تكشف عن الواقع الذي تشير إليه بالنسبة لسياق الحديث فقط أو بالنسبة للموقف المتعدي حدود اللغة والذي يخطر لي هنا هو خطابات مثل هو كان الشخص في المسرحية المكتوبة هذا لا يحتاج إلى ملاحظة المؤلف عندما القاريء يعرف سلفا من هو المتهم أما في العرض المسرحي سيكون الأمر غريبا جدا في الواقع ستكون أداة فنية مدهشة من خلفها ينبغي أن نرى يد المخرج إن لم تكن مرفقة بأيماءة تأشيرية"[38].

نكرر ونقول أن النص المسرحي "يخضع لمفاتيح متعددة لاستقراء غوره وإن حددت المقاربة السيميائية الخطوط العريضة لولوج عمق النص فإنها تظل مقاربة مطاطة وقابلة للإثراء مع ما توصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة الحركة ،الإيماءة ...وما يطرحه النص – العرض من مفارقة تدفع الباحث إلى ضرورة الإلمام بالأدوات المعرفية والمنهجية لاستقراء فن مركب حي يدخل العلامة اللغوية وما فوق اللغوية في تحديد نسيجه المؤثث"[39].

وخلاصة القول أن سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض هي علاقة لم يتم توضيحها حقيقة، لأن الأبحاث سارت في اتجاهين متوازيين سيميولوجيا النص وسيميولوجيا العرض دون أن تعنى دائما بمقارنة نتائج المقاربتين، والحال أن السيميولوجيا النصية كثيرا ما اكتفت بإنقاذ النص بوصفه الجزء الثابت والمركزي من العرض ،والحقيقة أن العلاقة بين العرض والنص إما أنها كانت تغفل مما يخلق المفاجآت عند المقارنة بين نتائج المقاربتين السيميولوجيتين وإما يبالغ في اختزالها مما يجعل **البحث عن العلامات المشتركة بين النص والخشبة مثل الأيقونات والمؤشرات والرموز** يصادف صعوبة اقتراح تصنيف مرن ودقيق للعلامات كفيل بالكشف عن خصوصية عرض أو أسلوب محددين.

المصادر والمراجع المعتمد عليها:

(1)عطية العمري:تحليل سيميائي مقترح لنص سباق العقبان والنسور،مركز القطان،غزة،ص:1.

(2)المرجع نفسه،ص:1.

(3) طامر أنوال:المسرح والمناهج النقدية الحديثة،دار القدس العربي، وهران،2011، ص:168.

(4)خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف أنموذجا،مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث،جامعة الحاج لخضر باتنة،2009- 2010،ص:105،104.

(6)المرجع نفسه،ص:109.

(7) باتريس بافيس :قضايا السيميولوجيا المسرحية ،ترجمة :محمد العماري،مجلة علامات، عدد16 ،ص: 102.

(9) عزالدين جلاوجي:بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،رسالة ماجستير،جامعة المسيلة،2009،ص:82.

(10)باتريس بافيس:قضايا السيميولوجيا المسرحية،ص:108.

(11)عز الدين جلاوجي:بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ص:82.

(12)تمارا الكسندروفنا بوتيستيفا:ألف عام وعام على المسرح العربي،ترجمة:توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،1981،ط1،ص:31.

(13)عبد القادر أبو شريفة،حسين لافي قزق:مدخل إلى تحليل النص الأدبي،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،2000،ط3،ص:121.

(14) مجموعة من المؤلفين:سيمياء براغ دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم:أدمير كورية،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق، 1997 ،ص:10.

(15)محمد فراح:الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء،المغرب،2006،ط1،ص:48.

(16)مري إلياس ،حنان قصاب:المعجم المسرحي،مكتبة لبنان،1997،ط1،ص:182.

(17)جلال زياد:المدخل إلى السيمياء في المسرح،وزارة الثقافة،عمان،1992،ط1 ،ص:49.

(18)محمد الدالي:الأدب المسرحي المعاصر،عالم الكتب،القاهرة،1999،ط1،ص:16.

(19)مجموعة من المؤلفين:سيمياء براغ ،ترجمة أدمير كورية،ص:29.

(20)المرجع نفسه،ص:30.

(21)المرجع نفسه، ص:29.

(22)رونالد هيمن:قراءة المسرحية،ترجمة:مدحي الدوري،دار الشؤون العامة،بغداد،1995،دط،ص:93.

(23) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003 ،ص:7.

(24) باتريس بافيس:قضايا السيميولوجيا المسرحية،ص:108.

(25)المرجع نفسه،ص:107.

* توفيق الحكيم(1898-1973):أديب مصري من كبار كتاب العرب في العصر الحديث قصصي ومسرحي وناقد أدبي وفني ،من مسرحياته السلطان الحائر،أهل الكهف،ينظر:كرم البستاني،بولس موترد،عادل أنبوبا وآخرون:المنجد في اللغة والأعلام،ص:223.

(27)محمد رجب النجار:توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفولكلوري،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،2001،ط1،ص:131.

(28)مجموعة من المؤلفين:سيمياء براغ،ص:45.

(29) توفيق الحكيم :السلطان الحائر، ص: 200.

(30)محمد رجب النجار:توفيق الحكيم والأدب الشعبي ،ص:132،131.

(31) المرجع نفسه ،ص:127.

(32)أحمد بلخيري:سيميائيا ت المسرح،ص:1.

(33)المرجع نفسه،ص:1.

* شكسبير ويليام(1564-1616):شاعر مسرحي إنجليزي امتاز بتحليله عواطف القلب البشري ،من مسرحياته :هملت،عطيل،تاجر البندقية، ترجم خليل مطران بعضا منها إلى العربية شعرا.ينظر:كرم البستاني،بولس موترد،عادل أنبوبا وآخرون:المنجد في اللغة والأعلام،ص:334.

(34)مجموعة من المؤلفين:سيمياء براغ،ص:46.

(35)أحمد بلخيري:سيميائيات المسرح،ص:1.

(36)المرجع نفسه،ص:1.

(37)المرجع نفسه،ص:1.

(38)مجموعة من المؤلفين:سيمياء براغ للمسرح ،ص:162.

(39) طامر نوال:المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، ص:170.