دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	النقد المسرحي والعلوم الانسانية
المصدر:	فصول
الناشر:	الهيئة المصرية العامة للكتاب
المؤلف الرئيسي:	أسعد، سامية أحمد
المجلد/العدد:	مج 4, ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1983
الشهر:	اكتوبر - ديسمبر
الصفحات:	155 - 162
رقم MD:	358330
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المسرحية ، النقد المسرحي ، العلوم الانسانية ، التحليل النفسي ، الدراسات الادبية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/358330

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

النقد المسرحى والعلوم الإنسانية

سامية أحمد أسعد

سار النقد المسرحى ، حتى القرن العشرين ، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبى بعامة ، لاسيما بعد أن تحددت ملامح هذا النقد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأصبح له منهج واضح يسير عليه . وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبى على يدى أول نقادها ، سانت بيف Sainte—Beuve ، شهدت أيضا نقاداً خصوا المسرح باهتمامهم . وبدا هذا الاهتمام واضحاً فى عناوين الكتب التى جمعوا فيها مقالاتهم التى سبق أن نشرت متفرقة فى الصحف آنذاك . ونذكر ، على سبيل المثال ، ف. سارسيه الذى سمّى كتابه «أربعين عاماً عن المسرح» ، وجول ليميتر J. Lemaître ، رائد النقد الانطباعى الذى أطلق على كتابه اسماً له دلالته «انطباعات عن المسرح» .

كان النقد المسرحى ، قبل القرن العشرين ، لا يفرق بين فن الأدب والمسرح ، ويعد هذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة ؛ ومن ثم كان يتبع المنهج ذاته ، الذى يتبعه النقد الأدبى ؛ بمعنى أنه كان يركز على دراسة حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحى ، والعلاقة بينهما . وعندما ظهر الناقد تين Taine صاحب نظرية البيئة ، بحث النقد المسرحى عن الظروف السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، التى ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا العمل أو ذاك . وأيا كان المنهج الذى سار عليه ، ظل النقد المسرحى فى القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحى على أنه نص أولاً وقبل كل شىء ، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة . ومما لا شك فيه أن عدم التفات النقاد إلى العرض المسرحى ، إلى جانب اهتمامهم بالنص ، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك ، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذى ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك فى القرن العشرين . ولا ينبغى أن ننكر الدور المؤثر الذى لعبه كل من ألفريد جارى وأنتونان آرتو ، على المستويين العملى والنظرى ، فى هذا الصدد . فلقد حاولا أن يبرزا خواص المسرح ، ولم ينظرا إليه على أنه نص فحسب ، بل نص وعرض أيضا ؛ واهتما بالإخراج قدر اهتمامهما بالنص .

ما الذى كان يفعله النقد المسرحى ، ولا نبالغ إذا قلنا ومازال يفعله ؟ كان يتحدث عن نص المسرحية : الظروف التى نشأت فيها ، واختيار الكاتب لموضوعها ، وطريقة معالجته له ، والأسلوب الذى كتبها به ، ويتوقف بصفة خاصة عند دراسة نفسية الشخصيات ؛ كل هذا فى مقالات متعجلة لا تعمق المفاهيم أو الآراء إلا فى القليل النادر . وأحياناً ، كان يتعرض الناقد لعرض مسرحى شهده ، فيهتم بما أثاره فيه من ردود فعل وانفعالات ذاتية فى المقام الأول ، ويقول شيئاً عاجلاً هنا أو هناك عن الديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، وأداء الممثلين . وإذا نظرنا إلى النقد المسرحى فى مصر حتى الآن ، وجدنا أنه لا يختلف فى كثير من الأحيان عن ذلك النقد الذى نتحدث عنه ، والذى كان شائعاً فى القرن الماضى . ولكن السؤال الذى يثار فى هذا الصدد هو : إذا كان النقد المسرحى قد تخلف عن ركب التقدم ، فهل يرجع ذلك إلى أزمة فى النقاد أم يرجع إلى أزمة فى الكُتّاب ؟

وشهد القرن العشرون تطوراً هائلا فى كل المجالات ، لا سيما العلوم الإنسانية ، التى نذكر من بينها علم الاجتماع ، وعلم النفس ، واللسانيات بكل فروعها ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا . وكان من الطبيعى أن يحاول النقد الأدبى أن يستفيد من هذه العلوم عند تناوله للأعمال الأدبية المختلفة . وإذ فعل ، اصطدم بعقبة أساسية : إذا اتبع منهج علم من هذه العلوم ، فهل يعنى هذا أن المقدمات نفسها يجب أن تفضى إلى النتائج نفسها ، وإن اختلفت الأعمال ، لأن تلك هى السمة الأساسية للمنهج العملى ؟ بعبارة أخرى ، أخذ النقد الأدبى يتساءل عما إذا كان سيتوصل إلى أن يكون علماً ، باتباعه مناهج العلوم ، أم سيظل فناً ؟ وجاء الجواب متمثلاً فى البويطيقا Poétique التى تحدث عنها ، بين من تحدثوا عنها ، بارت ، وجينيت ، وتودوروف ، ونظرية الأدب Littérarite .

فى الوقت نفسه ، كان النقد المسرحى قد بدأ يعى خواص الفن المسرحى ، واستقلاله النسبى عن فن الأدب ، وتنبه إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفهما السبيل الأساسى إلى خروج النص إلى حيز الوجود ؛ بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج ، إلى الحد الذى جعل صمويل بيكيت - وإن كانت مسرحيات هذا الكاتب لا تحتاج إلى إخراج مبتكر - يطلق على إحدى مسرحياته هذا الاسم : «فصل بلا كلمات» . ولقد عمد النقاد المجددون فى هذا المجال إلى فصل النص عن العرض ، مع الإبقاء على العلاقة بينهما : ونلمس بصفة عامة اتجاهين عند هؤلاء النقاد : يتمثل الاتجاه الأول فى موقف تقليدى يفضل النص ، ولا يرى فى العرض إلا تعبيراً عن نص أدبى وترجمة له ، ويقول إن مهمة المخرج هى «نقل» النص بأمانة إلى لغة أخرى . ويفترض هذا الموقف معادلة معنى كل من النص المكتوب والعرض المسرحى ، فى حين أن هذه المعادلة قد تكون وهماً بحتاً . فمجموع العلامات السمعية والبصرية التى يخلقها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والموسيقيون ، والممثلون يمثل معنى (أو معان) يتجاوز النص المكتوب . والعكس أيضا صحيح ؛ فكثير من الأبنية الحقيقية أو المحتملة للنص الدرامى تزول أو تنمحى فى أثناء العرض المسرحى ، وهو الأكثر شيوعاً فى المسرح الحديث أو الطليعى ، هو رفض النص رفضاً جذرياً أحياناً . ويرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل فى الاحتفال الذى يجرى أمام المشاهدين أو بينهم ، وأن النص عنصر من عناصر العرض ، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية .

ويتمثل تأثير العلوم الإنسانية الحديثة على النقد المسرحى فى عدة اتجاهات نجدها فى النقد الأدبى بعامة . وهناك ظاهرة لابد من الإشارة إليها ، حتى إذا قيل إنها نتجت عن الصدفة البحت . عندما ثار الجدل الشهير الذى واجه فيه النقد القديم ، وكان يمثله الأستاذ الجامعى ر . بيكار ، أو الجديد الذى كان يمثله رولان بارت ، كانت مادته أعمال الكاتب المسرحى راسين . كذلك ، عندما قام أول النقاد الذين حاولوا تطبيق التحليل النفسى على الأدب - وهو شارل مورون صاحب نظرية النقد التحليلى Psycho critique[1] - جعل من حياة راسين ومسرحياته مادته المفضلة[2] . أى أن الحديث عن راسين ، وهو كاتب مسرحى ، هو الذى أدى بطريقة ما - ضمن أسباب أخرى - إلى بلورة بعض أفكار النقد الجديد بعامة . وجرى حديث لوسيان جولدمان عن راسين أيضا[3] عندما أراد أن يطبق المنهج السوسيولوجى . ومن ثمّ ، نرى أن كاتبا مسرحياً بعينه ، وحياته ، ومؤلفاته ، قد لعبت دوراً أساسياً فى تطوير النقد . ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحى ، له خواص ينفرد بها ، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية ، لا أكثر . وفى العقد الأخير ، اتخذ النقد المسرحى وجهة جديدة مهمة ، وأصبح نقداً سيمولوجياً يعتمد على علم العلامات[4] . وربما كان منهج علم العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة ، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض ؛ النص وما يحمله من علامات لغوية ، والعرض وما يجسده من علامات سمعية وبصرية .

* * *

عندما اتجه النقد المسرحى إلى العلوم الإنسانية ، اتجه فى المقام الأول إلى التحليل النفسى . وكان هذا أمراً طبيعياً ، مادامت الشخصية تعد الدعامة الأساسية فى المسرح . لكن الرواد فى هذا المجال سلكوا مسلك من تناولوا أعمالاً أدبية أخرى من هذه الزاوية ، فأجروا عملية إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية وكتّاب . ومن أشهر ما كُتب فى هذا الصدد كتاب أوتو رانك عن «دون چوان» ، ودراسة إرنست چونز عن «هاملت وأوديب» . وفى مرحلة لاحقة ، سار شارل مورون فى نفس السبيل ، ولكنه جعل المنهج يخطو خطوة بل خطوات إلى أمام ، عندما وضع مبادىء ما أسماه بالنقد التحليلى فى كتابه «اللا شعور فى حياة راسين ومؤلفاته» .

ويرى مورون أن النقد التحليلى يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية فى عملية الإبداع . لكن منهجه يجره إلى عملية جمع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية . وتشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسى على عمليات أربع :

١ - وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى بحيث تبرز ملامحها البنيوية المتسلطة .

٢ - دراسة ما يتم اكتشافه ، دراسة يمكن أن نقول إنها موسيقية ؛ أى دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها .

٣ - التفسير من زاوية الفكر التحليلى ، على نحو يفضى بالناقد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وتحركاتها .

٤ - تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع إلى حياة الكاتب .

ويفرق مورون بين النقد التحليلى والنقد الطبّى ؛ فهما مختلفان فى المنهج والهدف . يبدأ التحليل الطبى من المادة موضع البحث وينتهى إلى الإنسان ؛ أما النقد التحليلى فيبدأ من المادة موضوع

البحث وينتهى إليها ، ماراً بالإنسان ؛ أى أنه يبدأ من العمل الفنى ويعود إليه . فالعمل الفنى هو موضوعه الرئيسى . ولقد درس مورون بهذا المنهج أعمال راسين المأساوية وكتاباً تحدث عنهم فى كتابه المهم «من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة الشخصية» . وفيما بعد ، طرأ على النقد التحليلى تطور ملحوظ عندما اعتمد النقاد على أعمال «لاكان» .

وتمثل تأثير علم الاجتماع على النقد الأدبى بعامة ، والمسرحى خاصة ، فى المنهج الذى اتبعه لوسيان جولدمان فى كتاباته - «من أجل علم اجتماع الرواية» - ، لا سيما كتابه عن «راسين» . فلقد حاول أن يفسر مسرحيات راسين من خلال مفهومه لكل من المأساة والدراما ؛ «فالمأساة» فى نظره هى المسرحية التى لا يحل الصراع فيها حتماً ، بعكس «الدراما» . وأى محاولة لفهمها ابتداء من الدراسة النفسية للشخصيات ، محكوم عليها بالفشل . كما أن القيم والمتطلبات التى نجدها فيها قيم مطلقة يحكمها مبدأ : كل شىء أو لا شىء . وحاول جولدمان أن يبين كيف انطلق راسين من هذا المفهوم للمأساة ، ونقل الرؤية الجنسنية المسيحية إلى عالم وثنى ، بلا أية صعوبة وبدون أن يغيرها تقريباً . ورأى أن هناك علاقة وثيقة يبين فكر الجنسنية والرؤية المأساوية التى نجد أفضل تعبير فلسفى عنها فى أعمال بسكال ، وأفضل تعبير أدبى عنها فى مسرحيات راسين . فالمأساة عند راسين تعبر عن الجناح الجنسينى المتطرف ، فى حين تعبر مسرحيات راسين الأخرى - التى يسميها جولدمان «دراما» - عن الجناح الجنسينى المعتدل ، الذى يقبل التوفيق أو الحل الوسط . وينتهى جولدمان إلى استحالة دراسة هذه الأعمال بدون دراسة الوسط الفكرى الذى عاش فيه وتشبع به رهبان دير «يور رويال» ، معقل الجنسنية . ووعى جولدمان النقد الذى يمكن أن يتعرض له منهجه ، فقال : (إذا كان «يور رويال» قد قدم لراسين العناصر المكونة للعالم الذى خلقه فى ما كتب من مسرحيات ، فالأمر لا يتعلق بأى حال من الأحوال براسين كانعكاس سلبى للبيئة التى عاش فيها ، أو ترجمة أدبية واعية أو غير واعية للفكر الجنسينى[٥]) فالعلاقة بين أى تيار فكرى والتعبير الأدبى والفنى عنه علاقة معقدة . ويفترض هذا بطبيعة الحال استقلالا عن الطريقة التى تنظر بها أى حركة فكرية إلى العالم . وفى حالة راسين بالذات ، كان لا بد من هذا الاستقلال ؛ لأن الجنسنية التى كانت ترى أن الحياة «مشهد» يجرى تحت أنظار الآلهة ، كانت ترفض أى تعبير مسرحى عن هذا المشهد ، وتدين المسرح إدانة مطلقة .

واستمد النقد المسرحى من اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكيفها مع مادته ، تلك التى تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والاحتفال . حاول ، على سبيل المثال ، أن يستخدم نموذج الأفعال modéles actantiels الذى وضعه «جريماس» فى «السيمانطيقاالبنيوية» فى دراسة الشخصيات من منظور جديد . واستعان باللسانيات أيضاً فى دراسة القول dis-cours والموقف الذى يصدر فيه énonciation وأوضح النقاد أن المسرح يختلف عن سائر الألوان الأدبية ؛ لأن صاحب القول فيه لا يتحدث باسمه ، بل ينيب الشخصيات فى الحديث عنه ، دائماً . وأدركوا بصفة خاصة ، أن نص المسرحية يتحول قليلاً أو كثيراً عند انتقاله من الكتاب إلى خشبة المسرح . وهكذا يوجد نص آخر ، هو نص المخرج . وأدى ذلك إلى وعيهم بخواص المسرح ، واستقلاله عن الأدب ، وضرورة دراسته وفقاً لمنهج جديد يتفق مع طبيعته المزدوجة هذه . وكان أن اهتدوا إلى علم العلامات ، أو السيميولوجيا ، الذى درسوا بواسطة منهجه العلاقة بين النص المسرحى والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحى ، بوصفه العنصر الذى يميز المسرح عن سائر الفنون وأنواع الأدب .

بطبيعة الحال ، لا يمكن الإحاطة بكل جوانب هذه الدراسة الجديدة الواسعة . لذا ، سيقتصر حديثنا على العلاقة بين النص والعرض المسرحى ، بوصفهما موضوعاً جديداً.ولكى لا نظل فى المجال النظرى ، سنحاول أن نقدم مثالاً يطبق بعض المفاهيم الجديدة فى النقد المسرحى على عنصر المكان Espace[٦] .

كلنا نعرف النص المسرحى ؛ لكن ما العرض المسرحى ؟ تقول آن أوبرسفيلد : «العرض المسرحى عمل فنى ، أو بعبارة أخرى أدق ، إنتاج فنى لا يلعب فيه النص دوراً حاسماً . ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتماً بوجود نص ما ، كإنتاج فنى ، إلا بنقله إلى خشبة المسرح . بطبيعة الحال ، يمكن أن يقرأ المتلقى النص المسرحى (بين صفحات الكتاب) ، ويجعل منه مادة أدبية . ومن ثم فإنه يضطر إلى سد ثغراته أو - بعبارة أخرى - يضطر إلى أن يبنى عرضاً خيالياً[٧]» . ورأى عدد من علماء السيميولوجيا الإيطاليين أن علامات العرض تدرج فى النص فى شكل إشارات إلى الزمان ، أو المكان ، أو الحركة . ولا شك فى أن هذه الإشارات مفيدة ، وأنها تساعد فى توجيه العرض ، لكنها توجهه جزئياً فحسب ؛ إذ قد تغيب بعض الإشارات الضرورية . على سبيل المثال ، إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل شخصية ما ، فإن على المخرج مع ذلك أن يصورها ، وأن يقول ما لا يقوله النص . وعلى عكس ذلك ، من الصعب أن نتصور عرضاً بلا نص ، حتى إذا غابت الكلمات ، فمسرحية بوب ويلسون «نظرة الأصمّ» مكونة من صور متتالية ، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذى يختفى وراءها ويساعد على إيجادها .

هذا العرض المسرحى ، لا يمكن أن يكون ترجمة للنص أو تصويراً له . ولا يمكن أن نستخدم كلمة «ترجمة» إلا بالنسبة لنص الإشارات المسرحية . فعندما تشير هذه الإشارات إلى مائدة ومقعدين ، فإن هذا لا يعنى الإشارة إلى هذه الأشياء وإنما يعنى أمر المخرج بوضعها على المسرح فى أثناء العرض . وحتى فى هذه الحالة ، يستحسن استخدام كلمة «تنفيذ» أو «أداء» بدلاً من «ترجمة» . هذا ولا ينبغى أن تكون هذه الإشارات المسرحية محددة بحيث تعوق الإخراج ، لا سيما إذا كانت متعلقة بالممثلين . فنحن نجد دائماً ، فى الإشارة إلى الحركة ، والزمان ، والمكان ، وجسم الممثلين ، عناصر مهمة لا تنتمى إلى النص المكتوب .

وأكد النقاد أيضاً حقيقة أن العرض المسرحى عملية تواصل ، أولاً وقبل كل شىء . فهو ممارسة سيميولوجية ، لكنه أيضاً حدث ثقافى واجتماعى يدخل ضمن سياسة معينة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية معينة . وتعبر آن أوبرسفيلد عنه على النحو التالى ، مُلاحِظةً أنه أكثر تعقيداً من التواصل الأدبى :

المرسل ١ - مؤلف
المرسل ٢ - مخرج ← ظروف الإنتاج
← رسالة معقدة لفظى - صوتى
← عدة متلقين (جمع) بصرى - سمعى[٨]

ويتضح من هذا التوزيع أن رد المتفرج على الرسالة رد مباشر فورى ، بعكس رد القارىء الذى يأتى متأخراً دائماً ، وقد لا يأتى أبداً . كذلك ، لا يوجد فاصل زمنى بين الإرسال والتلقى ؛ بمعنى أنه لا يوجد تفكير أو استئناف . فنجاح الرسالة أو فشلها يتم فى التو واللحظة .

واختار نقاد المسرح الجدد السيميولوجيا لعدة أسباب ، من بينها : اعتمادها على العلامات - والمسرح مجموعة من العلامات المركبة - ، وملاءمتها لطبيعة العرض المسرحى . تقول آن أوبرسفيلد : «أرى ، فيما يتعلق بى ، أن سيميولوجيا المسرح ، حتى لو كانت بسيطة ، تمثل جهداً للخروج من ذاتية الذوق ، وإدخال قدر من النظام على الخلط الذى ساد فى مختلف الأشكال المسرحية فى القرن العشرين . وإذا كان علينا ألا نحذف العنصر الذاتى من الممارسة الفنية ، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه . هذا ولا تتمثل أهمية سيميولوجيا المسرح فى إعطاء العلامات بعض المعانى كما قد يظن ، بل تتمثل فى إثباتنا أن النشاط المسرحى يكون نظماً من العلامات التى لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر . ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح فى عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل فى بناء مجموعات دالة ، وبيان كيفية انتظامها»[٩] .

لكن سيميولوجيا العرض قابلت بعض العقبات التى تسببت فى تأخرها ، جزئياً على الأقل ، بالنسبة لأشكال التعبير الفنى الأخرى ، كالرسم ، والسينما ، والموسيقى ، الخ . . . وتتمثل هذه العقبات فى الطابع الخاص للمسرح . فالعرض المسرحى شىء وقتى زائل بطبيعته . وكل عرض يختلف عن سابقه ، مهما قيل ؛ فى حين يمكن أن نرجع متى شئنا إلى الرواية أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية ، الخ . . . ، ونجد فيها فى كل مرة معانى مختلفة ، على مستوى الدال على الأقل . وكل الوسائل التى اتبعت للمحافظة على شىء من العرض المسرحى - فى شكل صور ، أو مذكرات ، أو تسجيلات - لا تحافظ عليه إلا جزئياً . حتى إذا سُجل العرض سينيمائياً ، فلسوف يختلف اختلافاً جذرياً عن العرض المسرحى الحى . فخشبة المسرح المصورة تفتقر إلى الحقيقة المادية ، وبخاصة وجود ممثلين من لحم ودم يجرى بينهم وبين الجمهور حوار يتغير فى كل مساء . وبعبارة أخرى ، لا يحتفظ التصوير السينمائى إلا بذكرى العرض المسرحى . ومن ثم فإن من الصعب إرساء قواعد تحليل سيميولوجى فى هذا المجال .

والعلاقة بين النص والعرض تطرح ثلاث قضايا مختلفة اختلافاً جذرياً ، قد يتعلق الأمر بالآتى :

- كيف يمكن أن نبنى ، انطلاقاً من قراءة النص (قراءة سيميولوجية أو غيرها) ، عرضاً معيناً بطريقة خيالية محسوسة . وتلك إحدى مهام الناقد الذى يعتمد على علم العلامات ؛ إذ عليه أن «يعد نظاماً (أو أنظمة) من العلامات النصية التى قد تمكن المخرج ، والممثلين ، من بناء نظام دال يجد فيه المشاهد مكاناً»[١٠] . وتلاحظ أ . إيرتيل[١١] أن علم العلامات يفيد المبدعين فيقدم إليهم وسائل جديدة لفهم فنهم ، لكنهم لم ينتظروا نشأته لكى ينتجوا مؤلفات مهمة .

- أن نحلل الطريقة التى يتداخل بها ، على مستوى العرض ، كل من النص الكلامى وطرق التعبير غير الكلامية . ومن المؤكد أن هذا الموضوع يجب أن يكون موضع اهتمام من يدرس العرض المسرحى دراسة سيميولوجية . إلا أن النص الكلامى يتحول فى أثناء العرض إلى أصوات تختلف ، عند إصدارها ، عن المادة المكتوبة ؛ لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى فى الإخراج : النبرات ، والحركات ، والديكور ، والأزياء . الخ . . . وكل من له خبرة بالمسرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطى لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفاً عن معناها فى سياق النص .

- أخيراً ، يمكن أن نقارن النص بالعرض ، بعد تحليل كل منهما على حدة . وهذا ما فعله النقد المسرحى دائماً بطريقة انطباعية تعتمد على الحدس فحسب . ولا مانع من إرساء هذه المقارنة على قواعد علمية يقدمها علم العلامات .

من كل هذا يتضح أن على سيميولوجيا المسرح أن تضطلع بمهمات ثلاث :

١ - دراسة النصوص المسرحية بوصفها مجموعات دالة ومنتهية ، تشتمل ضمناً على عناصر العرض .

٢ - دراسة العرض المسرحى على أنه مجموعة دالة أخرى ومستقلة ، حيث يصبح النص فيها ، بشكله السمعى والصوتى ، عنصراً تتفاوت أهميته حسب نوع العرض .

٣ - مقارنة المسرحية المكتوبة والعرض المبنى عليها . لكن ، لا يمكن أن تتقدم هذه العملية إلا إذا تقدمت العمليتان السابقتان قليلاً . وربما أمكن ، عندئذ ، البحث عن شفرات codes تنظم الانتقال من النص إلى العرض . ومن الواضح أن الناقد السيميولوجى لا ينبغى أن ينطلق من النص ويشير إلى الإخراج الذى يجب أن يكون ؛ فهذا عمل المسرحيين .

هكذا ، تنقسم سيميولوجيا المسرح إلى مجالين متميزين : النص المكتوب والعرض . ولا يمكن دراستهما فى آن واحد ، نظراً لتشعب كل منهما . وعلى الناقد أن يختار بينهما .

وفى أثر الدارسين ، نتوقف بصفة خاصة عند الشفرة التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعرض كعملية تواصل - كما أسلفنا .

من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحى بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أمراً أساسياً ، هو أن النص المسرحى لا يمكن أن يُكتب إلا إذا وجدت مسرحة سابقة . فالمرء لا يكتب للمسرح إلا إذا عرف شيئاً عنه . ويمكن أن نقول ، بطريقة ما ، إن العرض يوجد قبل النص . فالكاتب يحسب حساب شكل المسرح ، وأداء الممثلين ونطقهم ، ونوع أزيائهم ، وتاريخ المسرح الذى يتعامل معه ، الخ . . . ، أى كل العوامل التى تفرض عليه نوعاً معيناً من الكتابة . موليير مثلاً كان يعرف إمكانات كل فرد فى فرقته ، ويعرف المكان الذى سيمثل فيه . كذلك ، كان جيرودو يعرف الممثلة التى ستقوم بدور هيلانة عندما كتب «حرب طروادة لن تقوم» . تجرى الأمور إذن وكأنه قد وجد «نص - أم» - على حد تعبير جوليا كريستيفا - قبل نص المسرحية . وهذا النص - الأم يسبق النص المكتوب وأول عرض للمسرحية . ويمكن أن ينتقل المسرح الارتجالى - مثل الكوميديا دى لارتى - من النص الأم إلى العرض مباشرة ، بدون أن يمر بكتابة النص . وعندما يجرى إخراج المسرحية لأول مرة ، يشترك كل من النص والعرض فى شفرة واحدة هى التى تجعل التواصل ممكناً . وعندما تختفى هذه الشفرة ، يتحتم على رجل المسرح أن يخلق غيرها ، وأن يجد فى داخل النص العناصر التى تبررها . ومن ثم ، يتضح أن الأمانة للنص نسبية ، لا مطلقة . فالمهم هو التواصل مع القارىء - المتفرج .

ولا يمكن إرجاع الظاهرة المسرحية فى مجموعها إلى شفرة واحدة . وتوجد فى العمل المسرحى عدة شفرات عاملة ، قد تتساوى مع نظم العلامات . ونظراً لأن أغلب هذه الشفرات ثقافى ، فلقد أصبحت مفهومة لدرجة تبدو معها وكأنها فطرية لا مكتسبة . هكذا الحال مثلاً بالنسبة للشفرات التى تنظم الإدراك البصرى ، والحركة ، والتعبير عن المشاعر . ولأن الثقافات قد اختلطت فى العالم الحديث ، يشترك جزء كبير من سكان العالم - لا سيما فى الغرب - فى هذه الشفرات . يمكن أن نفهم مثلاً ، فى بلاد الغرب ، عرضاً مسرحياً يقدم بلغة لا نفهمها ، وإن اتسم هذا الفهم بالعمومية . لكن الأمر يختلف كلما اتجهنا إلى الشرق : يمكن أن نخطىء فى فهم التعبير عن مشاعر الشخصيات فى مسرحيات «النو» اليابانية ، إذا لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الشفرات الخاصة بها .

وتوجد شفرات خاصة بالمسرح تتطلب من المتفرج تدريباً خاصاً . فهو يسلم مثلاً ، على الأقل ، بأن من يقف أمامه على خشبة المسرح يمثل شخصاً وهمياً ، وبأنه يجب أن يبقى فى مكانه ولا يصعد على خشبة المسرح ليتدخل فى الأحداث ، اللهم إلا فى بعض العروض الحديثة مثل الهابننج . هذه الشفرات هى التى تنظم المعنى ، ولولاها لما وُجدت مستويات الفهم المختلفة داخل المجموعة اللغوية الواحدة . ويتغير هذا الفهم وفقاً للانتماء الثقافى والاجتماعى للمتفرج . فإذا كان المتفرج قد اعتاد مسرحاً يجند كل شىء لكى يتم التوحد بين الممثل والشخصية ، فلن يفهم - ربما - نوعاً أحدث من المسرحيات التى ينتقل فيها الممثلون باستمرار من دور إلى آخر . ومن الواضح أيضاً أن الشفرات الخاصة بالمسرح تختلف من عصر إلى آخر ، وحسب اختلاف نوع المسرح . ولا يمكن إحصاء الشفرات العاملة فى المسرح ؛ فأحياناً ، تلزم عدة شفرات لشرح المعنى داخل مادة واحدة متجانسة . ويمكن ، فى هذا الصدد ، أن نتناول وظيفة المعنى فى القول بإعدادنا شفرة (أو شفرات) سيما نطيقية كما يقول بنفينيست . فنموذج الأفعال عند جريماس يتخذ الجملة كنموذج ينطلق منه ليصل إلى بنية السرد ، ويلخص أنواع هذا السرد فى مجموعة من ستة وظائف أساسية : الفاعل - المفعول ؛ المرسل - المرسل إليه ؛ المساعد - المعارض . وطبق هذا النموذج بالفعل على بعض النصوص المسرحية(١٢) .

العرض المسرحى إذن نظام معقد للغاية ، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له . فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات . ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض . فالشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه الشفرة هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض ، التى تصبح نصاً مسرحياً حقيقياً (مقابل النص المكتوب) . لذا ، رأى البعض أن سيميولوجيا العرض المسرحى تنقسم بدورها إلى سيميولوجيا الشفرات وسيميولوجيا «النصوص» . والمادة التى يدرسها النوع الأول مادة محددة تحاول أن تستخلص وتصف الشفرات المسرحية المشتركة بين كل العروض . ويدرس النوع الثانى عملية إخراج خاصة ، ويحاول أن يحلل أكبر عدد ممكن من الشفرات العاملة فيها ، والطريقة الخاصة التى بُنيت بها . وحتى إذا قُسمّت سيميولوجيا المسرح على هذا النحو ، سيظل تقدمها بطيئاً ، لا ستحالة الحديث عن كل الشفرات فى وقت واحد .

* * *

يلعب المكان دوراً حاسماً فى العرض المسرحى ، لأن هذا العرض حدث يجرى فى مكان ما ، أولاً وقبل كل شىء . قد يُعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان فى العرض . ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان عرض مسرحى فى الشارع ، أو مكان خالٍ من أى خواص معمارية ، أو مكان يشتمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك .

والمكان المسرحى واقع معقد للغاية ؛ فهو يتضمن ، من ناحية ، مكاناً محسوساً يقف فيه الممثلون - خشبة المسرح ، أيا كان شكلها - أو يجلس فيه جمهور المتفرجين ؛ ويتضمن - من ناحية أخرى - مجموعة مجردة تضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض .

وللمكان الخاص بالزمن الذى كتبت فيه المسرحية أهمية كبرى بالنسبة لشكل العرض ؛ فتغيير المكان الخاص بمسرحية ما يعنى أيضاً تغيير معناها والنظر إلى المكان الذى تشير إليه خشبة

المسرح ضمناً ، بشكلها وأبعادها ، يؤثر على الكتابة المسرحية حتماً . وعلى سبيل المثال ، تفترض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موجودة فعلاً فى المسرح الإليصاباتى . والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التى ضمنها الكتاب الرومانسيون مسرحياتهم ، ولها علاقة ضرورية بالديكور التاريخى ، تفترض وجود أماكن عرض فسيحة فيها ديكور مبنى أو مصور . وخشبة المسرح التجريبى ، وهى خشبة صغيرة فقيرة ، تتطلب عدداً قليلاً من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج موضوعات عن الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن ، كل منها مستقل عن الآخر ، أمراً ميسوراً .

ويتميز المكان المسرحى بوظيفته المزدوجة : فهو فضاء يتم فيه الأداء ، ويُعّرف بالممارسة الجسمانية التى تجرى فيه ؛ وهو أولاً وقبل كل شىء المكان الذى يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم ؛ وهذه سمة عالمية ، أيا كانت طريقة العرض . فى الوقت نفسه - وهذا أمر أصبح بديهيا ، لا فى الغرب فحسب ، بل فى مسرح الشرق الأقصى أيضاً - يحاكى المكان المسرحى مكاناً محسوساً ينقله ، لكنه لا يفعل ذلك على طريقة الرسام الواقعى . ويمكن أن نقول إنه يقدم صورة له . ويتم كل من الأداء والمحاكاة فى آن واحد فى المكان المسرحى ، أيا كان . وهكذا يؤثر العرض تأثيراً قوياً على النص، سواء عن طريق شكل خشبة المسرح، أو عن طريق رؤ ية العالم الخيالية التى يقوم عليها . مثال ذلك أن تكون خشبة المسرح الإيطالية كناية عن عالم اجتماعى معين .

وهكذا يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقاً بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى بين المتفرجين والممثلين ، وبين النص والعرض ، والعنصر الذى يربط كل عناصر العرض بعضها ببعض : الأشياء ، الشخصيات ، الخ . . . . وهذه الوساطة التى يقوم بها وظيفة معقدة للغاية . فهو قد يوحّد عناصر العرض بطريقة سلبية ، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المسرحية . وقد يبدو أيضا كأنه بنية إجبارية ترسم علاقات بين العناصر المكونة للعرض : مغلق - مفتوح ، مقسم - موحّد ؛ الخ . . . وفى بعض أشكال العرض الحديثة جداً ، يحاول المكان ألا يقوم بتوحيد العناصر ؛ ومن ثم يجبر المتفرج على التساؤ ل عن طبيعة تصوره الخاص للعالم .

ويمكن أن يكون المكان المسرحى صورة من مكان اجتماعى أو ثقافى معين . فالعرض فى مسرح البولڤار يستخدم عادة صالوناً بورجوازياً . والعروض «الطبيعية» كانت تفخر بتصويرها للمكان بأدق التفاصيل . ولا يرفض المسرح المعاصر هذا النوع من التصوير ، لكنه كثيراً ما يغيره أو يتلاعب به . ويمكن أن يكون المكان المسرحى أيضا صورة لأماكن خيالية أو أماكن الحلم ، سواء كان حلم المؤلف المتمثل فى الشخصيات ، أو حلم المخرج نفسه . ويمكن أن يكون صورة لما يعتمل فى أعماق النفس البشرية ، أو ترجمة لأبنية النص ، لا سيما تلك التى لها علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون ، لا صورة أمينة من العالم الاجتماعى أو النفسى ، بل مكاناً شبيهاً بهما ، وفقاً لمختلف الأساليب البلاغية : الكناية أو الاستعارة، الجناس أو الرمز، . . الخ . وأيا كانت دقة المحاكاة التصويرية ، فهى صورة كونها الناس عن الواقع .

وهذه بعض خواص المكان فى المسرح : الاتجاه الأفقى أو الرأسى . قد يتمثل الاتجاه الرأسى فى البناء المعمارى ، أو أنماط أخرى من العرض ، كتلك التى ترسمها أجسام الممثلين وحركات الأكروبات ، أو عمق المسرح من عدمه ، أو استخدام مستويات متعددة . ويفترض كل هذا وجود أشكال مختلفة لعلاقة العرض بالمتفرج . كما أن أبعاد البلاتوه ، وحجمه ، وازدحامه بالأشياء أو خلوه منها ، وارتفاعه عن الأرض ، عناصر يعالجها المخرج ولابد من التساؤ ل عن معناها . وإذا كانت خشبة المسرح محددة حتماً فإن الأشكال التى يتخذها هذا التحديد تتباين للغاية . فالمكان المسرحى مكان مغلق ، أى محدد بالنسبة لأى مكان آخر ، ومفتوح فى اتجاهين : اتجاه الكواليس واتجاه المتفرجين . ولابد من التساؤ ل عن تجانس المكان المسرحى أو عدم تجانسه ؛ أى أن نتساءل : هل هو جزء من الواقع منفصل انفصالاً فنياً عما عداه ، أم أنه مكان مستقل ، له طابع مقدس قليلاً أو كثيراً ؟ ويُطرح أيضا موضوع حركة هذا المكان الذى يمكن أن تتغير أبعاده ويتغير وضعه عن طريق استخدام بعض الحيل . كذلك ، يمكن أن يظل هذا المكان واحداً لا يتغير ؛ وقد يتسع ، أو يضيق ، أو يسوده الظلام . . . الخ مثال ذلك مسرحية أ . يونسكو «إميدية ، أو كيف نتخلص منه ؟» ؛ حيث نرى جثة تحتل جزءاً من المكان فى البوابة ، وتظل تكبر وتكبر إلى أن تشغل المكان كله ، وتجبر من فيه على الخروج . وهنا ، بفرض سؤ ال جوهرى خاص بالمكان : هل هو واحد أم متعدد ؟ يمكن أن نجيب بقولنا إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا متعدداً ، بطريقة ما - على سبيل المثال إخراج روچيه بلانشون لمسرحية أ . جاتى «حياة الكناس أوجست جيه» . والصورة المميزة لتعدد المكان هذا هى ما يسمى بالمسرح داخل المسرح : المشهد التمثيلى الشهير الذى نراه فى «هاملت» ، أو مشهد المسرح الصغير الذى نراه فى مسرحية تشيكوف «النورس» ، أو مسرحية بيتر ڤايس «مارا - صاد» ، حيث تتعدد الأماكن ، ونجد مسرحاً داخل المسرح . عندئذ ، لا يصبح الممثلون أناساً ينظر إليهم المتفرجون فحسب ، بل يصبحوا أناساً ينقسمون بدورهم إلى ممثلين ومتفرجين . وربما تمثلت أهمية هذا النوع من ازدواجية المكان فى عدم نسيان المتفرج أنه فى مسرح .

وعلاقة المكان المسرحى بالمتفرج ، والتغيير الحديث الذى طرأ على هذه العلاقة ، يمثلان إحدى خواص المسرح المعاصر . وقد طرأت على هذا المكان تغييرات هائلة فى الخمسين سنة الأخيرة ، جعلت من الصعب جداً إحصاء الأشكال المختلفة التى يتخذها ؛ وكأن كل مخرج يريد أن يبنى مكاناً مبتكراً خاصاً بكل عرض . ولا نعنى بقولنا هذا الديكور فقط ، وإنما نقصد المكان التمثيلى كما عرّفناه ؛ أى مكان الأداء التمثيلى وعلاقته بالعالم ، وعلاقته بالمتفرج . وكان أول تغيير بالذات يتمثل فى علاقة هذا المكان بالمتفرج ورؤ ياه ، والمكان الذى يشغله بالنسبة للعرض .

ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهى تتفق فى نقطة واحدة : لابد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحى .

وأول عمل يمكن القيام به لتغيير هذه العلاقة هو تغيير المعمار ، ومن ثم العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . جاء التفكير فى هذا التغيير متأخراً فى الواقع . وأفضل أمثلة له العروض المسرحية الحديثة جداً ؛ لأن كل التغييرات كانت تتم مع الإبقاء على «العلبة الإيطالية» ، وجلوس المتفرج فى مواجهة المسرح . ونجد اليوم سلسلة من أشكال المكان الجديدة : المسرح الدائرى الذى يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ؛ وخشبة المسرح التى تحيط بالمتفرجين وكأنها حلقة ؛ والمكان المستطيل الذى يجلس المتفرجون على جانبيه . ولكل هذه الأشكال الجديدة مزية أساسية ، هى إزالة الديكور التقليدى ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على الممثلين وباقى المتفرجين فى آن واحد . وقد بلغت الرغبة أحياناً فى الإفلات من العلبة الإيطالية حد الهرب إلى الهواء الطلق ، سواء فى أفنية القصور أو أمام الأسوار القديمة : مهرجان آڤينيون الذى يقدم فى فناء قصر البابوات ، مثلاً . وأحياناً ، عاد المكان إلى الأشكال التقليدية الشعبية : السيرك ، أو منصات الأسواق ، وهى أماكن تضم النظارة والممثلين فى حيز واحد .

ويهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج ، وإرساء أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية . فهذا التغيير فى شكل خشبة المسرح ليس شكلياً فقط ، وإنما ينتهى - أو يحاول أن ينتهى - إلى المساواة فى علاقة المتفرجين بالعرض . فهو يسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة تكون إضفاء الطابع الديمقراطى ، لا على المتفرجين فقط ، بل على العرض أيضا ؛ لأن هذه الأشكال الجديدة أكثر مرونة وأقل تكلفة ، ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، ولم تعد فى حاجة إلى الديكور الغالى الثمن . وكثيراً ما تكتفى ببعض الأكسسوارات البسيطة . بل إن هناك مفهوماً جديداً استقر فى المسرح ، هو مفهوم «المسرح الفقير» - كما يقول جروتوفسكى . وانتقلت العروض المسرحية إلى بعض المسارح التقليدية الخربة وبدون أن تعيد بناءها أو ترممها . مثال ذلك مسرح مهجور يقع فى شمال باريس ، اختاره المخرج الإنجليزى پيتر بروك ليقدم عليه عروضه . وجدير بالذكر أن المسرحيات التى يمكن أن تعرض فى أماكن كهذه ، يمكن نقلها بسهولة فى جولات داخل البلاد وخارجها ؛ ومن ثم ، يمكن ألا تقتصر على جمهور العواصم والمدن الكبرى ، بل يمكن أن تلتقى بجماهير جديدة لا تتردد عادة على ما اصطلح على تسميته بالمسرح . هذا فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرج ، أو تقسم الجمهور إلى فئات ؛ فالجميع يستطيع المشاركة . وهكذا يستعيد العرض المسرحى شيئاً من الطابع الاحتفالى الذى كان له أصلاً فى الماضى .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عمدت إلى إفراغ المكان المسرحى من محتوياته التقليدية ، بخاصة الديكور ، فهى إنما عمدت إلى ذلك لكى تجبر المتفرج على أن يملأه بخياله . تلك هى المرحلة الأولى . يلى ذلك الاتجاه الذى يسير فيه إخراج العرض ؛ ويبدو أن كثيراً من العروض الجديدة جداً تحاول أن تبرز عدم تجانس المكان ، وانقسامه . وكأنه مكان «سيريالى» ، يتضمن عناصر متجاورة لكنها متنافرة ، تعيد بناءها عين المتفرج .

ويمكن أن نقول بعامة إن المكان المسرحى المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف يختبر إمكاناته وحدوده ؛ فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الرأسى كما يستخدم العمق ، إن وجد . وأحياناً ، يتجزأ المكان بحيث يفقد مركزه ؛ على نحو يعدد أماكنه الصغيرة ، ويفقده استقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، ونقطة ارتكازه ، بل يفقده معناه فى بعض الأحيان . وفقدان المكان لنقطته المركزية يمكن من تزامن المشاهد فى أماكن مختلفة ، مما يدعو المتفرج إلى بذل الجهد للجمع بين العناصر المبعثرة . وقد يرتكز جهد المخرج على إزالة التناقض بين المغلق والمفتوح ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . وإذ يزول التناقض ، يصبح المسرح المكان المختار للحرية . والعروض المسرحية المعاصرة تنفى باستمرار وحدة المكان المسرحى ؛ والعلامات المسرحية تنفى أية محاولة لاعتباره جزءاً من المكان الواقعى .

يتضح مما تقدم أن المكان المسرحى المعاصر لم يعد ينتمى إلى عالم المعطيات ، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج . ويختص هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالى للمكان المسرحى ، ونقد فكرة العرض فى حد ذاتها . فالمكان المسرحى المعاصر جُعل لحمل المتفرج على التخلى عن نظرته إلى العالم من خلال النظم التى تلقاها ولُقِّنت له .

ويتضح أيضا أن النقد المسرحى أصبح لا يعتمد على منهج واحد ، بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك المادة التى تتلاءم مع خواص المسرح ، والنظرة الجديدة إليه كفن مستقل عن الأدب ، يعتمد فى المقام الأول على الإخراج والعرض . وقد اتسع نطاق هذا النقد بحيث شمل العلوم الإنسانية ، وأصبح عليه اليوم أن يواكب تطورها السريع .

الهوامش

(١) انظر : Ch. MAURON : **Psycho critique de genre comique**, 1964

(٢) انظر :
Ch. MAURON: **L' inconscient dans L'oeuvre et la vie de Racine**, 1957.

(٣) انظر : L. GOLDMANN: **Racine,** 1956 .

(٤) انظر : P. PAVIS: **Problémes de sémiologie théâtrale,** 1976 **Voix et images de la scène,** 1982.

(٥) ل . جولدمان ، راسين ، ص ٥٧ .

(٦) انظر : S. ASSAD CHAHINE: **Regards Sur le théâtre d ' Arthur Adamov.** 1981, P. 139 à 179 .

(٧) A. UBERSFELD: **L ' école du spectateur,** 1981, p. 10 .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(١٠) A. UBERSFELD: **Lire le théâtre,** 1978, p. 9

(١١) انظر : E. ERTEL. **Eléments pour une sémiologie du théâtre,** in **Travail théâtral,** Juillet — décembre 1977, p. 121 à 150 .

(١٢) انظر ، على سبيل المثال : F. RASTIER: **L'ambiguité du récit: la** double **lecture de Don Juan de Molière,** in **Essais de sémiotique discursive,** 1973.