المجلد: 16 العدد: 02/ سبتمبر 2020
ص: 56 - 69
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

موضوعات سيميولوجيا المسرح: النص والعرض (ترجمة)

The objects of theatrical semiology: the text and the spectacle (translation)

أ.د بن غنيسة نصر الدين *[1]، بن غنيسة إيمان [2]
[1] جامعة محمد خيضر - بسكرة (الجزائر) n.benghenissa@univ-biskra.dz
[2] جامعة محمد خيضر – بسكرة (الجزائر) imene.benghenissa@univ-biskra.dz

تاريخ الإرسال: 2020/06/30	تاريخ القبول:2020/07/10	تاريخ النشر: 2020/09/01

ملخص: ترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، لمقال بعنوان Les objets de la sémiologie théâtrale: le texte et le spectacle، للمؤلفةLouise Vigeant ، المنشور في مجلةHorizons philosophiques ، المجلد 01، العدد 01، خريف 1990، ص.57-79 .تتناول الدراسة المقاربة السيميوطيقية للمسرح، مركزة بذلك على مفهوم النص الفرجوي باعتباره مفهوما وصفيا مرتبطا بالفرجة. يعدّ النص الفرجوي بمثابة نص كلي يشتمل على ما ندعوه بالنصوص الجزئية: الفضاء، الموضوعات، اللعب المسرحي. وهي نصوص متشكلة من علامات محكومة بأسنان عدّة، وتخضع لشرطيتها المادية. وإن تفاعل هذين البعدين هو ما يشكل موضوع السيميوطيقا المسرحية.

الكلمات المفتاحيّة: النص الفرجوي، الفضاء، الموضوعات، الممثل.

Abstracat: Translation from French into Arabic of the article " The objects of theater semiology: the text and the show", by Louise Vigeant, published in Horizons philosophiques, volume 01, n□ 01, autumn 1990, p57-79

This study addresses the semiotic approach to theater, while focusing on the notion of spectacular text that relates to the performance. This notion is considered as a macro-text grouping partial texts: space, objects, play. These texts are made up of signs governed by several codes, and conditioned by the materiality of the show. Starting from the observation of this double dimension that the spectacular text takes on, theatrical semiotics has set itself the objective of dealing with their interaction.

Key words: Semiotic; spectacular text; space, objects; actor;

تتميز السيميولوجيا، أساسا، عن غيرها من الخطابات الواصفة المتعلقة بالمسرح - التاريخ، فن المسرحة، النقد، علم نفس الممثل، الخ- بحرصها على الشكلنة. إذ "تتطرق إلى نشاط العرض المبني انطلاقا من أنساق علامية منتظمة، بشكل ما، في مجموعات دالة"[1]. ومن ثم، ستسعى السيميولوجيا إلى التعرف على العناصر التي تشكل المسرح – بعدّها علامات؛ و أيضا ستتوخى اكتشاف *مبادئ* تنظيمه، لتفصح عن *أنماط* اشتغال الدلالة في هذا الشكل من الفنون. فالمقولة تطرح ثلاث كلمات مفتاحية: الإنتاج، التلقي، ونماذج العرض التي تشكل مستويات البحث في السيميولوجيا المسرحية.

* المؤلف المرسل

- **موضوع السيميولوجيا المسرحية**

ما إن تصدت السيميولوجيا للمسرح، حتى وجدت نفسها في مواجهة معضلة تحديد موضوعها. فإذا كان من اليسير إدراك أن سنن اللغة هو موضوع اللسانيات – النموذج العلمي للسيميولوجيا-، فالأمر ليس بالبساطة ذاتها حين يتعلق بأنساق دلالية وتواصلية، خاصة منها النصوص الفنية المنمذجة بشكل مضاعف (لوتمان). ليس هناك في المسرح، كما هو شأن اللغة الطبيعية، علامة دنيا يمكن دراسة تمفصلاتها (إذ كيف يمكن تحديد العلامة الدنيا حين يكون جوهر التعبير غير متجانس؟). وعليه، لا يمكن الحديث عن *لغة مسرحية*. لكن ذلك لا يعني بالضرورة أنه لا يمكننا التطرق للتسنين في المسرح!

إذن، إذا لم يكن موضوع السيميولوجيا هو*اللغة*، هل هذا يعني أن ندرس المسرح بوصفه تمظهرا خطابيا؟ إذا كان كذلك، علينا أن نتخلى عن النموذج اللساني، لأن اللسانيات، وفق سوسير، تولي عنايتها باللغة لا بالكلام بما يعنيه من خطاب متفرد. ومع ذلك، فإن هذا لا يعني أن كل المشاكل قد تمت معالجتها. علاوة على ذلك، عندما يتعلق الأمر بالمسرح، هل نحن بصدد الحديث عن *النص الدرامي* أم عن *العرض*؟ ومن الجدير بالذكر أن المقاربة السيميولوجية لن تزداد إلا تعقيدا نظرا لتفرد الحدث المسرحي، وذلك لاحتوائه على مستويات ثلاثة للتواصل. إذ إن كلا من المؤلف، والمخرج، والممثلين، يعدّون، تباعا، مرسلين للنص الدرامي، والإخراج، ثم العرض. (بوركارت) Purkhardt.

فضلا عن ذلك، فإن مسألة الانتقال من النص إلى العرض، والمرتبطة بالتأول* الخطابي، قد برزت مبكرا كأحد أهم الموضوعات المفضلة للسيميولوجيا المسرحية. إلا أن هذه الأخيرة قد أبدت مقاومة في معالجة العرض، ونظرا لمعاناتها من غياب موضوع خاص بها، فإنها تعتقد أن العرض المسرحي، بحكم تعريفه، زائل و لا يبقى إلا في ذاكرة الجمهور.

وفي مسعى لإسناد موضوع إلى السيميولوجيا، تميز إيفيلين إرتيل Evelyne Ertel، سنة 1977، بين نوعين من السيميولوجيا: سيميولوجيا السنن التي تهتم باستخلاص أية "لغة" مسرحية كانت، وسيميولوجيا الرسالة التي تتولى تحليل التمفصل الخاص بهذه "اللغة " (أي الكلام، بالمصطلح السوسيري):

> فالأولى (سيميولوجيا السنن)، باشتغالها على مدونة معينة (مجموعة من الإخراجات المتنوعة التي قد يضمها مبدأ ما، كالجنس الأدبي، أو المسرحية، أو المؤلف، أوالفترة الزمنية، الخ، وقد لا يضمها أي مبدأ)، تسعى إلى توصيف الأسنان المسرحية المشتركة بين جميع العروض.
>
> أما الثانية، وباشتغالها على إخراج مسرحي معين، تسعى، بدورها، إلى تحليل أكبر عدد من الأسنان موضع التنفيذ، سواء أكانت مسرحية أم لا، و إلى تحليل الطريقة المتفردة التي انبنت بها الأسنان (النسق النصي المميز لهذا العرض).[2]

بعبارة أخرى، إذا كانت السيميولوجيا الثانية تهتم بالخطاب، فإن الأولى تبحث عن "البنيات العميقة" (مثلما اكتشفها غريماس بالنسبة للحكاية) التي تتيح لنا الحديث عن اللغة المسرحية " كما يفترضها مسبقا كل تمظهر خطابي، وكما تقررها سلفا، في الوقت ذاته، شروط "إجراء الخطاب" (أي شروط اشتغال الدلالة).[3]

إذا كانت السيميولوجيا، مثلما اقترح تعريفها سوسير، هي ذلك "العلم الذي اكتشف ماهية العلامات"، واكتشف "القوانين التي تحكمها"، فإن احتفاظنا، تاريخيا، بهذا المصطلح جاء لتسمية النظريات المكرسة لتحديد القواعد التي تحكم مختلف أنساق التواصل. وعليه، ومن ثم شهدنا، على سبيل المثال، ولادة سيميولوجيا السينما التي سعت إلى تعريف الأسنان السينماتوغرافية. فيما يتعلق بالمسرح، إن هدف هذه السيميولوجيا هو دراسة التمسرح، على غرار دراسة أدبية الأدب؛ إذ إن تطور علم المسرح على شاكلة علم السرد، مرهون باتصاف كل منهما بالشعرية. حتى وإن لم تكن هناك لغة مسرحية بالمعنى المتعارف عليه، مع ذلك، بمقدور هذه السيميولوجيا أن تسعى إلى توصيف الأسنان المسرحية، تحديدا، سواء ما تعلق منها بالكتابة المسرحية أو بالفرجة.

سيميولوجيا النص الدرامي:

إن الاهتمام بالنص الدرامي حمل السيميولوجيا على فحص مبادئ تشكل العمل المسرحي (عرض، عقدة، حل، الخ)، وتقطيعه (فصل، منظر، مشهد)، واستخلاص الخصائص الشكلية للكتابة الدرامية، التي، قطعا، تختلف عن مثيلاتها في الكتابة الروائية. ومن ذلك أن النص الدرامي كُتِب ليُعرَض على الخشبة، ولذا كان من شأن الدراسة السيميولوجية إثبات أن النص الدرامي متشكل من مستويين خطابيين، لكل منهما متلفظ مختلف: المؤلف والشخصية. فالأول هو مستوى التوجيهات المسرحية – أو كل ما يرتبط بالإشارات التمثيلية، أي كل المعلومات التي يرى المؤلف أنه من المجدي وضعها بين يدي مخرج محتمل ليوجه عمل إخراج نصه على الخشبة: أسماء الشخصيات، ومعلومات عنهم (السن، الجنس، الخصائص الجسدية، الخ)، دخول وخروج، تغيير المتخاطبين أو أية أفعال أخرى، معلومات عن الفضاء والزمن الدراميين، أو أيضا توجيهات ذات وظيفة " تنغيمية" تخص طريقة تلفظ، مرتبطة بموقف ما، أو حركة إيمائية، الخ. عموما، من بين مهام سيميولوجيا النص الدرامي اقتراح تصنيف لهذه التوجيهات.

أما المستوى الثاني للخطاب يتمثل في كلام الشخصيات. ويمكن لمثل هذا الكلام أن يتجلى في أشكال مختلفة – الحوار، المونولوج، الجوقة، والسرد (نحن ندرك أهمية عودة السارد على خشبة المسرح منذ بريخت). إن توصيف الخصوصيات اللسانية لهذه الخطابات قد بدا، الآن، مهمة أخرى كفيلة بجلب عناية السيميولوجيين. هنا يجدر بنا ملاحظة مدى إسهام نظرية أفعال الكلام لكل من أوستن Austin و سيرل Searle، في تبيان كيف أن الكلام، وخاصة في المسرح، هو فعل. على سبيل المثال، ليس من العسير أن نقدر تأثير الملفوظات الحوارية مثل "نعم، سأنتقم لك" على سير الفعل الدرامي؛ مثل هذه الجملة، وفق أديبات هذه النظرية، هو تلفظ إنجازي له فعل تاثيري ملحوظ: يتمثل في القيام بفعل، وتوجيهه صوب مسار معين، وأيضا في إقامة علاقات بين الشخصيات، وهو ما يشكل أساس كل نص درامي.

دائما من منطلق تحليل النص الدرامي، يتعين علينا أيضا الإشارة إلى أن السيميولوجيا المسرحية تستعير من علم السرد، على الأقل، أداتين من أدوات التحليل: منطق الحكاية والنسق العاملي (بروب Propp، غريماس Greimas، بريمون Brémond، هامون Hamon، جينيت Genette). من أجل تحليل نصوص قائمة على ما ندعوه، عادة، بـ"القصة"، غالبا ما نلجأ إلى هذه النماذج التي تتيح لنا إدراك منطق تطور القصة (فتقطيعها من شأنه أن يكشف تجدد الفعل)، وتسمح لنا بتصور رهانات الفعل، من خلال رفع اللثام عن موا زين

القوة بين الشخصيات، بوصفها "عوامل"، لا "أشخاص". ومن الجدير بالإشارة أيضا خصوصيات معالجة الفضاء والزمن في المسرح. بإمكان مثل هذه الاعتبارات أن تسهم ليس فقط في قراءة جيدة لبعض النصوص، ولكن أيضا في بلورة تصنيف للأنواع الدارمية (تراجيديا، كوميديا، دراما) و الأنماط الجمالية (طبيعية، رمزية، ملحمية،الخ).

مثلما نرى، هناك مكان لسيميولوجيا تعاقبية التي من شأنها أن تهتم، من منظور تاريخي، بتطور العلامات النصية للنص الدرامي؛ ما تُعلِّمنا إياه يفيدنا جدا في تلقٍ أقل "سذاجة" لشتى العروض، ويسر لنا تقدير أصالة المقترحات التي يقدمها الممارسون للمسرح.

سيميولوجيا الفعل المسرحي:

بما أن المسرح هو أيضا وبالأساس عرض، يتعين على السيميولوجيا أن لا يقتصر اهتمامها على النص الدرامي. بل حري بها أن تولي عنايتها بتحليل مواضعات *العرض* التي يقوم عليها الحدث المسرحي. وبذلك، فإن التواصل المسرحي محكوم بأسنان مسرحية خاصة - على خلاف الأسنان التي تحكم النص الدرامي- كما هو شأن الأسنان التي تضبط علامات [مسرحية] كرفع الستار، وضربات العصا الثلاث التقليدية التي تعني بداية العرض، والدخول والخروج المتعدد الذي يضبط المشاهد، الخ. باختصار، هي مواضعات ثقافية تؤسس لعقد بين المرسل ومتلقي العرض.

كل ما تفيدنا به سيميولوجيا الأسنان – الدرامية والمسرحية- من تحليل استنباطي لمجموع المسرحيات، يساعدنا على فهم أفضل لطريقة اشتغال الفرجة المسرحية، ومبادئ تنظيمها. لكن، إذا كان الهدف هو تقديم قراءة عرض ما، فإن هذه السيميولوجيا، وإن كانت مدعوة إلى المساهمة في معرفة الأسنان التي تحكم العرض، فإنها لم تتمكن، بعدُ، من فهم التعقيد الذي يكتنف كل عمليات الدلالة التي تقترحها الفرجة المسرحية.

إذ، من أجل فهم عرض مسرحي، يتعين أن يكون المرء واعيا، في الحد الأدنى، بهذه المواضعات، وبالأخص، أن يكون قادرا على تأويل العلامات التي يقدمها هذا العرض. حينئذ، يمكننا أن نتخلى عن سيميولوجيا التواصل لصالح سيميولوجيا الدلالة.

سيميوطيقا النص الفرجوي:

في الواقع، إن هذا التباين في الموضوع هو، بالضبط، ما يؤسس للتمييز بين السيميولوجيا والسيميوطيقا*. حقا، إذا كانت المدرسة الأوربية، سليلة اللسانيات السوسيرية، قد اهتمت،بادئ الأمر، بظاهرة السنن المسرحي (سواء ما تعلق منها بالنص الدرامي وخصوصياته، أو العرض)، فإنه يمكننا القول حري بمن اختار تحليل الظاهرة المسرحية – إنتاجا و تلقيا للعرض- أن يقف إلى جانب السيميوطيقا التي تزعم أنها علم العلامات الدالة في سياق، مستلهمة ذلك من نظريات الأمريكي شارل سندرس بورس Charles S.Peirce. فلم يعد الأمر يتعلق بسيميولوجيا السنن، ولكن بسيميولوجيا الرسالة، وفقا لتمييز إيفيلين إرتيل الآنف الذكر. وحتى نتجنب الالتباس، ونبتعد عن النموذج السوسيري، سنتحدث من الآن فصاعدا، عن سيميوطيقا النص الفرجوي.

وعليه يمكننا أن القول إن السيميوطيقا المسرحية هي نقد تأويلي ممنهج، هذا يعني أن ذلك النقد المتبلور انطلاقا من نظرية الدلالة.، هو الذي يتولى وصف موضوع التأويل.

> تندرج كل المحاولات السيميوطيقية في مجال إدانة الأمبريقية* العفوية، والحدسية التي هيمنت، حتى الآن، على إدراك الدلالات. ومن ثم، يطلق مصطلح السيميوطيقا على كل جهد ناتج عن هذا الوعي، والذي يتطلع إلى رصد وتسمية و تعداد وترتيب بطريقة نسقية و موضوعية الوحدات الدالة و تنظيمها في مجموعات أيا كانت أبعادها.[4]

من بين العلوم التي تدرس الفرجة، تمكنت السيميوطيقا المسرحية أن تقتطع لها موطئ قدم بوصفها خطابا واصفا للدلالة من خلال رصد شكلي للوحدات التي تشكلها علامات العرض، وذلك في سبيل تطوير قراءة هذا المنتوج الثقافي الفريد.

تشكل هذه المقاربة ما دعاه أندريه هيلبو André Helbo بالطور الثاني للسيميوطيقا المسرحية، وذلك حين قدم حصيلة للبحوث، خلال ملتقى الجمعية الدولية لسيميولوجيا العرض المنعقد عام 1981:

> سنتذكر أن سيميولوجيا العرض قد عرفت، من زاوية تطورها، مرحلتين مهمتين:
>
> أ- في المرحلة الأولى توجهت سيميولوجيا المسرح، مستلهمة في ذلك سيميولوجيا السينما والحكاية، صوب المسرح، ساعية إلى حل مشكلات التقطيع، والوحدة، والانتقال من النص إلى التمثيل.
>
> ب- في المرحلة الثانية، سعت سيميولوجيا المسرح إلى التحرر من نوع من الإحباط بسبب العشوائية [في البحث عن الموضوع]، فتناولت واقعة العرض المسرحي من زاوية نظرية التلقي.[5]

إن السيميوطيقا الأمريكية، منذ بورس وموريس، تعتقد أن الممارسة السيميوطيقية يجب أن تقوم على ثلاثة مستويات: الدلالي، والتركيبي، و التداولي، وبذلك كانت مصدر إلهام لسيميوطيقا الفرجة التي تصف العرض وفقا لعلاقاته بمجموع مرسليه، ومتلقيه، وأطره المرجعية. هنا يبدو لنا جليا المنعطف الذي جعل من السيميوطيقا نظرية للعلامة، والدلالة، والتلقي. ولذا، فاتخاذ مثل هذا الموقف يتطلب نقاشا حول أنماط تشفير وفك تشفير الرسالة المسرحية ، وما يستتبعه من تحليل للعلاقة بين العلامة وخارج-المسرح (هنا تكمن مسألة المرجع)، وبين الأخذ بالاعتبار النشاط المنتج للمتفرج الذي ينخرط، وفق تعبير إمبيرتو إيكو Umberto Eco، في ممارسة "المشاركة النصية"[6]. من أجل الإفلات من "الهذيان التأويلي" وفي سبيل الاستجابة للمتطلبات "العلمية"، تقترح هذه المقاربة خيارات منهجية فيما يتعلق ، مثلا، بتقطيع المدونة، وبالمقاربة الوظيفية للوحدات الدالة، وبالبحث عن البنية المنظمة للعمل المسرحي.

الأمر، هنا، لا يتعلق بالادعاء بإعطاء معنى محدد للعمل المسرحي – نحن لا نبحث عن "حقيقته"- ولكن بإثارة فضول اكتشاف شتى القراءات الممكنة، ولا سيما تبيان أهمية القراءة النسقية التي تعرض آثار الإنتاج وتتتبع صداه. ينبغي، مثلما يقول ميشيل كورفين Michel Corvin، تجنب "إرهاب الدال" و"إرهاب المدلول"، في الآن

ذاته، من أجل أن نتمكن من الربط بين القضيتين التاليتين: "ما الذي يشكل المادة الدالة؟" و "ما الذي تدل عليه؟"[7]

ومن ثم، يركز الاتجاه الراهن للسيميوطيقا المسرحية على التواصل المسرحي بوصفه " قضية دلالية- تداولية" (العبارة لماركو دو مارينيس Marco de Marinis). في الواقع، يبدو أن هناك العديد من الدراسات السابقة، مهملة في أغلبها، كانت تسعى إلى تعريف الكتابة المسرحية وبلورة "لغة درامية"، ونسيت، أثناء ذلك، متلقي الرسالة المسرحية. بيد أنه، لم يعد بالإمكان إهمال متطلبات التلفظ والإدراك في المسرح. إذ نحن بصدد البحث عن استراتيجيات خطابية وآثارها.

إذا تجلت خصوصية المسرح في كون الدلالة تتبلور انطلاقا من دوال متعددة، أي أنها تنتشر في مواد غير متجانسة [ديكور، ملابس، أضواء، موسيقى..]، وليست حصيلة بسيطة لمجموع العلامات، إذن، ينبغي أن تتمركز البحوث حول عملية حركة المعنى ذات التعقيد المذهل، عوض الإصرار، بأي ثمن، على وحدة دنيا للتحليل، كـ"العلامة المسرحية" مثلا.

لم تعد مهمة السيميولوجيا المسرحية اليوم، قائمة فقط على عزل العلامات، بغية تشكيل أنساق سيميوطيقية منفصلة، وإنما على بذل الجهد لإدماج العلامة في البنية الكبرى التي يشكلها عرض بعينه. إذ تبدو علاقة العلامة بهذا المجموع أكثر أهمية، من العلاقات التي تقيمها علامة مستمدة من نسق خارجي، محدد. فلم يعد يقتصر الأمر على الاعتقاد بعشوائية وجود سنن مسرحي فريد، بل تجاوزه إلى أن العلامة في حد ذاتها، بوصفها وحدة، لم تعد حجز الزاوية بالنسبة للسيميولوجيا المسرحية. في الحقيقة، إن القضايا المتعلقة بتركيب العلامات و تمفصلها غدت أكثر أهمية بمرور الوقت.

> ليس من مهمة السيميولوجيا المسرحية أن تعطي معنى للعلامات، مثلما يمكن أن نعتقد، (للعلامات،دوما، معنى أو عدة معان، تلك هي وظيفتها، إذا جاز التعبير)، و لا حتى رصد العلامات ومعانيها الأكثر شيوعا (فالملاحظات القيّمة لمؤرخي المسرح كافية في حد ذاتها)، بل على العكس، مهمتها أن تُظهِر النشاط المسرحي بصفته مجموعة أنساق علامية تتولى توليد المعنى من رحم العلاقات التي تربط بعضها ببعض. فليس من مهمة السيميولوجيا المسرحية أن تعزل العلامات، بل أن تشكل من هذه العلامات مجموعات دالة، وتبين كيفية انتظامها.[8]

النص الفرجوي:

لقد أقدم ماركو دو مارينيس على اقتراح سيميوطيقا النص الفرجوي، وذلك بعد أن بدا له أن البحث عن "نموذج للفرجة بوصفه نموذجا لكل الفرجات الممكنة" لم يعد ذا فائدة كبيرة. وتعدّ تعريفاته للنص الفرجوي وللبنية النصية للفرجة مفيدةجدا في تحليل العروض المسرحية. فهي، في المقام الأول، تقوم على فرضية أن الموضوع المعالج هو نص، أي وحدة منظمة.

إن النص لا يمثل متوالية بسيطة من العلامات المحصورة بين حدين.إذ يعدّ التنظيم الداخلي من أهم خصائص النص؛ فهو الذي يحوّله، على المستوى التركيبي، إلى كلٍّ مهيكل. لذا، إذا أردنا التعرف على مجموع جمل اللغة الطبيعية، بوصفها نصا فنيا، ينبغي أن نقتنع بأن هذه الجمل تشكل بنية ثانوية على مستوى التنظيم الفني. وتجدر الإشارة، بالمناسبة، إلى أن الخاصية البنوية للنص على صلة وثيقة بتعيين حدوده.[9]

وبناء عليه، يمكننا اعتبار كل فرجة بمثابة نص فني. بالطبع، إن مصطلح النص يتسع،هنا، ليعني تنظيما مركبا يشتمل على عناصر لسانية و أخرى غير لسانية: هو ذاك النص الفرجوي.

ما ندعوه بالنصوص الفرجوية، هي تلك الوحدات المشكلة لكل تمظهر مسرحي، ممثلا في الفرجات، بما تعنيه من سيرورة لدوال لسانية وغير لسانية، تتسم بالتعقيد.[10]

إن مفهوم النص الفرجوي هو مفهوم وصفي مرتبط بالفرجة بعدّها موضوعا أمبريقيا، يسعى إلى تحليلها كظاهرة ملموسة. وبشكل أدق، يعدّ النص الفرجوي نصا كبيرا، وذلك لخاصيتين يتيمز بهما المسرح؛ أولهما أن المسرح موضوع متعدد الجوانب، فهو، كمادة تعبيرية، بمثابة كلٍّ يشتمل على ما ندعوه بالنصوص الجزئية: الفضاء، الموضوعات، اللعب المسرحي. الخاصية الثانية المتعلقة بالنص الفرجوي و نصوصه الجزئية، تكمن في كونها متشكلة من علامات محكومة بأسنان عدّة. وعليه، فإن النص الفرجوي يتمتع بعدم تجانس مزدوج؛ في بعديه المادي والسنني. وإن تفاعل هذين البعدين هو ما يشكل موضوع السيميوطيقا المسرحية.

ومن أجل ذلك، ينتقل ماركو مارينيس من مفهوم وصفي إلى مفهوم نظري، مقترحا مصطلح "البينة النصية للفرجة" للتعبير عن القواعد التنظيمية للنص الفرجوي. ولكن، لنحذر، إذا كان النص الفرجوي سابقا على التحليل، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للبنية النصية للفرجة، من حيث هي "بينة" للتحليل. إن هذه البنية هي التي توفر للنص الفرجوي انسجامه :

ما ندعوه بالبنية النصية للفرجة هو ذلك النسق الناجم عن الجمع التراتبي بين أسنان (وأسنان فرعية) النص الفرجوي. ولذا، فإن أهم خاصيتين رئيستين للبنية النصية للفرجة هما التنظيم والتفرد.[11]

ومن ثم، فإن مهمة التحليل هي تشكيل هذه البنية النصية، وذلك بتحديد و تبيان كيفية تمفصل الأسنان التي ترشح من الفرجة، سواء أكانت مسرحية صرفة أم لا، دون أن ننسى أن الفرجة تنمذج أسنانها ذاتيا. (فهي لا تكتفي باستعمالها بل تغيرها). وتكمن أهمية مثل هذا التحليل في اكتشاف *السنن المتفرد لأي نص فرجوي*. نحن ندعوه بالسنن المتفرد لأنه عبارة عن تنظيم أصيل و متناسق. إذن، فالبنية النصية تشتغل على طريقة لغة فردية (وهو الاسم الذي يطلقه إيكو على السنن الخاص)، بمعنى أنها تضطلع بدور الأساس الناظم الذي ينسق بين مختلف تمظهرات الدلالة التي تتجمع لتشكل معنى الفرجة.

وظيفة التكرار:

إذا كان النص الفرجوي حاملا لمعلومات مكملة و يقترح شبكة دلالية وإيحائية متناسقة، إذا نجح في إذكاء المشاعر و الأحكام، باختصار، إذا كان فعّالا، فذلك لأنه في غاية التنظيم دلاليا و بنويا. ولكن كيف لنا أن نكتشف هذا التناسق البنوي، كيف لنا أن نبرز "الاستراتيجيات الخطابية" التي يطورها النص الفرجوي من أجل توجيه متلقيه صوب قراءة مُرْضية لما يقترحه؟

على غرار كل فعل تواصلي، تعدّ ظاهرة التكرار أساسية لضمان التماسك الدلالي للرسالة. ولقد تناول ميشيل كورفان، في أبحاثه عن العروض المسرحية، شتى أنواع التكرار لينتهي إلى البرهنة على أن هذه الظاهرة هي أساس السنن المتفرد للنص الفرجوي.[12] وتتمثل أنواع التكرار في التكرار الوظيفي، والتعبيري، والبنوي.

إن التكرار الوظيفي، فضلا عن أنه الأكثر انتشارا في كل أنواع الرسائل، فهو يضمن مقروئية الرسالة. من المعلوم أن الأبحاث في نظرية التواصل تثبت أن المتلقي لا يمكنه أن "يستوعب" من المعلومات بقدر العلامات. حتى تكون الرسالة مفهومة، لابد أن يكون هناك تقاطع بين هذه العلامات. وبناء عليه، إن المعلومات عن الزمن الدرامي، في المسرح مثلا، يمكن أن تكون متناثرة في مجموع من العلامات، كالأكسسوارات، والملابس، و قاموس [الحوار المسرحي]، الخ. هذا النوع من التكرار الوظيفي يضمن التماسك الدلالي، و لذلك غني عن القول إن هذا التكرار أساسي للغاية.

أما التكرار التعبيري، بما أنه لا يكتفي بتأكيد معلومات تقريرية، فمن باب أولى أن يتحرك في نطاق إيحائي، مبهم وغني، ولذا يبدو أنه من أكثر أدوات التحليل أهمية. إذ يمكننا، على سبيل المثال، ملاحظة الاستعمال المتعدد للعلامة نفسها في أوقات مختلفة. فهذا التكرار ليس مجرد إعادة بسيطة؛ إذ إن هذه العلامة هي، كل مرة، في علاقة سياقية مختلفة، ولذا فهو يسهم في نسج شبكة من المعاني التي من شأنها أن تضاعف من آثار المعنى، وتوضح الفروق الفردية في الكلام، وتبدع، بطريقة جمالية، تشاكلا دلاليا حيويا، ناهيك عن الرموز. علاوة على تكرار العلامة ذاتها، و الذي يمكن رصده على امتداد النص الفرجوي، يمكننا إضافة تكرار "المعنى" ذاته، و"الفكرة" نفسها التي تنقلها شتى العلامات المادية. على سبيل المثال، يمكن التعبير عن "العنف" بكلمات، أو إيماءات، أو حتى من خلال الديكور. من اليسير ملاحظة الاهتمام الذي يبديه المتفرج بحثا عن استجلاء هذا النمط من التكرار الإيحائي، حتى قبل أن يقترح قراءة للنص الفرجوي

أخيرا، التكرار البنوي الذي يذهب أبعد من التكرار التعبيري، بوصفه منظما لهذا الأخير. فالحضور الملفت لأي إجراء خطابي أو خاصية أسلوبية أو مجازية في أكثر من نص جزئي، يمكن أن يشكل قاعدة من قواعد تنظيم النص الكلي. على سبيل المثال، يمكن للجوء المنتظم إلى المحاكاة الساخرة في إيماءات الشخصيات،وفي الخطاب، أن يعدّ قاعدة لتشكيل البنية النصية للفرجة. ولذلك، تعد ظاهرة التكرار مؤشرا أكيدا لمن يتحرى قواعد بنينة أي عمل فني.

- **النصوص الجزئية:**

ولكن قبل الشروع في مثل هذا التمرين، من المفيد يقينا تقدير "عمل" العلامات، وذلك من خلال ضمها في مجموعات حتى تسهل ملاحظتها. تتمثل المرحلة الأولى من التحليل في تقطيع النص الفرجوي إلى نصوص

جزئية، ثم القيام بتشكيل البنيات النصية الجزئية والكلية. ولكن قبل ذلك، ما هي معايير تقطيع العرض في بعده المادي؟

لقد اقترحت آن إيبرسفيلد Anne Ubersfeld، في كتابها "مدرسة المتفرج"، دراسة ثلاثة أنساق علاماتية انطلاقا مما تدعوه إعادة تشكيل " العرض بوصفه عالما ممكنا" من طرف المتفرج[13]:

الفضاء، ليس فقط في إحداثياته، أو المكان الذي يمثله، ولكن في نمط العلاقات التي يفترضها بين شخصيات المسرحية و كذلك بين خشبة المسرح والجمهور.

الموضوعات، بمفهومها كمرجع للعالم، ولكن أيضا كعناصر لعب بالنسبة للممثل، المتوخاة في ماديتها (منشأها، ومادتها، وطابعها المؤقت،و استعمالها)، و في وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة والكناية والرموز.

الممثل بوصفه منتجا للحوار الشفوي-الإيمائي، ولكن أيضا في علاقته بمن يتفعال معهم، سواء بقية الشخصيات أوالجمهور.

كيف أمكنها الوصول إلى هذه الأنساق الثلاثة؟ تعترف آن بيرسفيلد أنها قامت بتقطيع يستند إلى تصور المتفرج، لا كما تمثله تادوز كوزان Tadeuz Kowzan، الذي ميز بين العلامات البصرية والعلامات السمعية، وإنما انطلاقا مما دعته بـ"المجموعات النصية المشكلة مسبقا"، أي تلك التي يمكن إدراكها بشكل منفصل. و ما يميز موقف بيرسفيلد عن موقف كوزان هو أن منتج [الخطاب المسرحي] قد أخضع، سلفا، علامات هذه المجموعات إلى تنظيم معين هيأها لتنتظم في شكل مجموعات. وبذلك يمكن لـ"المجموعة" [التي ترمز إلى] الممثل، بصفته منتجا للخطاب اللساني والإيمائي أن تتضمن دوالا ذات محتوى مختلف.

بالطبع، مثل هذا التقسيم مؤقت و ذو طابع إجرائي. و بداعٍ من الفعالية، سوف نتحدث عن ثلاثة أنساق: الفضاء، و الموضوعات، و اللعب؛ على الرغم من أن التمييز بينها يقوم على فكرة أن المتفرج يدركها بطريقة متقطعة، إلا أن اختيار هذه النصوص الجزئية قد نجح في الإحاطة بخصوصية هذا النمط التعبيري المتمثل في الفن المسرحي. في الواقع، يمكننا أن نعثر في هذه الأنساق على العناصر الأساسية للنشاط المسرحي المتمثلة في لقاء، في زمن ومكان معينين، لمجموعة من المتلقين ومجموعة من المرسلين وقد انخرطوا في اختلاق عالم وهمي. إذا كان جوهر المسرح، كما يقول هونزل Honzl و سيميائيو حلقة براغ، يكمن في الفعل الدرامي، وهو ما تؤكده الأنساق الثلاثة لإمبيرسفيلد، فإن إدراك "فعل" الجسد (إيماءات و أقوال) يتحقق عبر نسق مدمج، يتمثل في فضاء منظَّم ماديا، ومهيَّئ لتقديم عالم وهمي. والأمر الأكثر أهمية في ذلك هو اعتبار الفعل بمثابة محرك للحدث المسرحي، بوصفه موضع التئام العلامات؛ الأمر الذي يحول دون اعتبار الدلالة محض تراصف بسيط للمعنى، بل هي بحاجة إلى قراءة شاملة. وعلى هذا الأساس، فإن فحص هذه الأنساق بشكل منفصل، لا يعني أنها أنساق مغلقة، بل على العكس، إن ذلك سيتيح استيعابا أكثر للتفاعلات، و من المفترض أن ييسر دراسة " التيار الوحيد" الذي يعبر النص الفرجوي.

وعلى العموم، يجب أن يتحقق تحليل النصوص الجزئية على مستويات عدّة، و يمكن إخضاعها لفحص منفرد، ثم يتم ربط بعضها ببعض. على أن التحليل مدعو، بالمناسبة، لأن يحترم خصوصيات الإنتاج المسرحي

الذي يقدم للمتفرج، في آن واحد، علامات عدّة نابعة من أنساق مختلفة تمتد عبر الزمن. مما يتطلب القيام، داخل كل نسق، بتحليل سيمي للعلامات التي تشكله، وللعلاقات التي تقوم بينها. إذا أخذنا، على سبيل المثال، الرصد المنتظم لعلامات نص جزئي، كإجراء سابق لكل تحليل، فإن ذلك سيتيح لنا بناء براديغمات تساعد على القيام بقراءة تشاكلية للمجموع. لكن قبل ذلك، ينبغي التعجيل بالتحليل التركيبي، وذلك من خلال حصر المقاطع الـ"فوتوغرافية" لـ"أحداث تمثيلية"، كما تصفها آن إيبرسفيلد، والتي من شأنها أن تتيح لنا إمكانية إدراك العمل المشترك للعلامات النابعة من أنساق مختلفة. ومما له دلالته في هذا المقام، إقدام كل من ميشيل كورفين و آن إيبرسفيلد على اقتراح استعمال لفظة "مركب" بدلا من كلمة "العلامة" للإشارة إلى الوحدة الدالة، موضع الدراسة. إذ إن مفهوم العلامة وثيق الارتباط بعملية التقطيع المنتظم للعلامات إلى وحدات تتناهى في الصغر تباعا. وعليه، إن مثل هذا التقطيع يعوق أكثر مما يساعد على إدراك المجموع.

الحقيقة أن المركبات هي وحدات متعددة الأنساق، تمكّننا من رصد عمل السنن المتفرد، وتحليلها سيتيح لنا استخلاص بعض من قواعد هذا السنن.

- **الفضاء**

إن دراسة الفضاء في المسرح تستلزم أولا التمييز بين أربعة أنواع: المكان المسرحي، أي البناية (قاعة المسرح أو غيرها) التي تحظى باستقبال العرض والتي تؤثر هندستها المعمارية في شروط التلفظ، و الفضاء السينوغرافي بوصفه ذلك التنظيم الفضائي لداخل القاعة حيث يقدم العرض والذي ينقسم إلى منطقتين، الأولى مخصصة للعب، والأخرى مخصصة للجمهور. إن هذا التنظيم، المحدد في المسرح التقليدي بالخشبة الإيطالية، يرسي علاقات بين العرض و متلقيه، ويخلق، كل مرة، شروطا خاصة لإرسال و تلقي الخطاب المسرحي. ثم فضاء الخشبة، أي ذلك الفضاء الذي يصنعه اللقاء الديناميكي للعلامات المسرحية -الديكور، والأكسسوارات، والحركات وتحركات الشخصيات-، مشكِّلة بذلك مكان تمثيل الفضاء الدرامي الذي، هو فضاء وهمي يقترحه النص الدرامي (دعونا نحدد أن النص الدرامي غالبا ما يكون ذا طابع مكاني، ولكن بإمكانه أيضا أن يكون نفسيا).

- **الموضوعات**

إن النص الجزئي الثاني، المشكل من "موضوعات" مبثوثة في النص الفرجوي، شاسع جدا، لأن ما ينبغي أن نفهمه من مصطلح "موضوع" هو كل ما من شأنه أن يُستخدَم للعب المسرحي: كالديكور، والأكسسوارات، والملابس، ولكن أيضا الإضاءة أو المؤثرات الصوتية. كل هذ العلامات تضطلع بوظائف عدّة، تتراوح بين وظيفة جمالية صرفة، ووظيفة دالة، أو مرجعية، مرورا بوظائف فضائية، حين يتعلق الأمر بفضاءات للعب، ووظائف لعبية، حين تستعمل هذه الفضاءات ظاهريا للعب (أرجوحة، مثلا) أو أيضا وظائف ميتالغوية، حين تومئ بطبيعتها إلى انتمائها إلى عالم المسرح (إن المثال البسيط للقناع كاف لإعطائنا فكرة عن هذه الوظيفة).

إن الموضوع في المسرح يشكل، بما هو حضور وعلامة في الآن نفسه، أرضية مفضلة لملاحظة أنماط الدلالة للعلامة المسرحية (استعارة، تورية، أو مجازات أخرى). و للإشارة إلى القوة الاستثنائية للمرجع و لحركة العلامة المسرحية.

- **اللعب**

إن بوسع تقصي النص الجزئي الثالث، المتعلق بلعب الممثلين، أن يسعفنا في تسليط الضوء على علاقات التأول بين العلامات. في الواقع، بوسعنا ملاحظة الترابط بين كل هذه العناصر بأفضل ما تبسطه دراستنا لنسق ديناميكي، في حالة حركة وتحول وتطور. وفي هذا الصدد، يشكل اللعب الأساس الذي يقوم عليه النشاط المسرحي، إنه موضع انبثاق الدلالة. وفي ضوء ذلك، ستمكّننا دراستنا لهذا اللعب من الجمع بين الملاحظات المتعلقة بالوحدات ذات الطابع الفضائي، وموضوعات أخرى وبين معاينة الخطابات اللسانية والإيمائية التي ينتجها الممثلون.

وبناء عليه، بوسعنا أن نخضع للتحليل الوجوه المشهدية التي يقترحها الممثلون للشخصيات الدرامية. وهي وجوه تتشكل انطلاقا من برامج إيمائية من شأنها أن تمنحها انسجاما، ومقروئية، و تسهم، خصوصا، في إرساء وظائفها العاملية.* فالتحركات والحركات والإيماءات، ووضعيات الرأس، وكل شيء يسهم في صوغ هذه الوجوه المشهدية. وكما أن البرامج الإيمائية ترتبط بالجمالية الكلية للنص الفرجوي، فإنها تسهم،بدورها، في بلورتها. ومن أمثلة ذلك، أن البرنامج الحركي لشخصية طبيعية يظل في خانة المحتمل، بينما تسعى لغة الجسد النمطية أو الجستوس البريختي* إلى إبراز أثر الاجتماعي على الفردي.

- **المؤول**

مما لابد منه، الربط بين هذه المقاربة الوظيفية للعلامات المسرحية و نظرية الدلالة. إن أبحاث شارل سندرس بورس، خاصة منها ما تعلق بمفهوم "المؤول" (لا بد وأنكم لاحظتم آنفا الاستعمال المتكرر للفظة "التأول") تكشف، يوما بعد آخر، عن كونها أساسية في تحليل المسرح. إذ بإمكان المؤول، بوصفه موضع حركة الدلالة، أن يشكل مفهوما مفصليا بين نظرية العلامة، أو السيميوز*، وبين تحليل عملي بما هو توصيف لبنية دالة متعلقة بموضوع ثقافي معين.

لعلنا نكون، في السيميوطيقا المسرحية، قد تعجلنا قليلا في استعارة مفهومي القرينة والإيقونة عن السيميوطيقي الأمريكي (ولقد تحدث عنهما كل من بافيس Pavis، و إرتيل Ertel، و إيبرسفيلد). بيد أنه من الضروري أن ننأى عن هذا الطريق، لنركز أكثر على الأهمية التي يجب أن نوليها لمفهوم المؤول، المرتبط بإنتاج المعنى.[14]

الحقيقة، لم نكن أوفياء لكل جوانب النظرية البورسية؛ والتي من بين أهم خصائصها تعريفها للعلامة بوصفها كينونة ذات أبعاد ثلاثة (إذ لا يمكن تفسير الإيقونة و القرينة إلا من خلال العلاقات بين الماثول - العلامة ذاتها- و الموضوع، من دون تدخل من طرف المؤول). وعليه، يتعين على السيميوطيقا المسرحية أن تأخذ بعين الحسبان كل مستويات العلاقات بين هذه الأبعاد، وذلك من أجل إثبات، حقيقةً، أن السيميوز المسرحي هو، في سياقه، ظاهرة دائرية. وبالمناسبة، تجدر الإشارة إلى أن العلامة هي الوجه الآخر لإواليات الإدراك، بينما آثارها تخضع للفهم عن طريق المؤول.

إن المؤول هو حصيلة المعاني العالقة بالعلامة في سياق محدد: قد يكون ذلك المعنى الذي تحظى به العلامة بفضل سنن ثابت، إن وجد،أو بفضل كل الروابط الذهنية، و الأفكار التي يثيرها في ذهن المتلقي، كما يمكن أيضا أن تكون الآثار التي ينتجها المعنى لدى المتلقي: رد فعل فزيولوجي (اشمئزاز، انبساط، بكاء)، رد فعل وجداني، شعور (كل ما يخطر ببال أحد الوالدين حين يشاهد طفلا على الخشبة)، إشارة إلى تفصيل لمنتوج ثقافي قد رآه المتلقي سابقا (كتاب، فيلم، إشهار، عرض)، بل قد يكون فعلا (حين أكون عند زاوية شارع وأنطلق بسيارتي عند ظهور الضوء، فإن فعلي هذا يعدّ مؤولا للعلامة).[15]

من شأن هذه النظرية أن تتيح لنا، من جهة، تحليل عمل "ترحال" العلامات اللسانية للنص الدرامي إلى العلامات التمثيلية للنص الفرجوي، ومن جهة أخرى، تسمح لنا بإنتاج قراءة لكل أفعال الدلالة؛ فهي، إذن، مجدية، في الآن نفسه، للنقاد الذين يقترحون تأويلهم لنص المؤلف (على غرار ما نقوله عن الآداء الموسيقي*)، وللمتلقين الذين، هم بدورهم، منخرطون في أداء قراءة تأويلية لمحصلة هذا العمل وهم بذلك يضعون له المعنى المراد.

وعلى ذلك، إذا كان بوسع السيميولوجيا فهرسة شتى الأسنان المسرحية وتاريخها، فإن السيميوطيقا، وبحكم براغماتيتها، تسهم في تسليط الضوء على الظواهر المعقدة للدلالة، من أي نوع كانت، والتي نصادفها في المسرح. وعلى هذا الأساس، حري بالسيميوطيقا أن تحظى بمكانة في العلوم الإنسانية التي يجدر بها أن تساعدنا على فهم مختلف الخطابات التي تصوغ مجتمعنا.

Aristote, *La Poétique*.

-Austin, J.L. [1970] : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.

-Barthes, R. [1985] : *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

-Brémond, C. [1973] : *La logique du récit*, Paris, Seuil.

-Corvin, M. [1985] : *Molière et ses metteurs en scène aujourd'hui – Pour une analyse de la représentation*, Lyon PUL.

-Deledalle, G. [1979] *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot.

-De Marinis, M. [1980] : *« Le spectacle comme texte », Organon— Sémiologie et théâtre*, CERTC, Université de Lyon II.

-Eco, U. [1972] : *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France

[1965] : *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

[1985] : *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.

[1988] : *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept,* Bruxelles, Labor.

- Elam, K. [1980]: *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen.

- Greimas , A. [1966] : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

- Helbo, A. [1975] : *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe.

[1983] : *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Bruxelles, Complexe.

- Helbo, Johansen, Pavis, Ubersfeld, [1987] : *Théâtre, Modes d'approche*, Bruxelles, Labor.

- Kerbratt-Orecchioni, C. [1977] : *La connotation*, Lyon, PUL.

- Kowzan, T. [1975] *Littérature et spectacle*, Varsovie PWN-Editions scientifiques de Pologne

- Lotman, Y. [1973] : *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.

- Monod, R. [1977] : *Les Textes de théâtre*, Lyon, CEDIC.

- Pavis, P. [1982] : *Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

[1980] : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales.

- Peirce, C.S. [1978] : *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil.

- Propp, V. [1965, 1970] : *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Coll. Points
- Pukhardt, B. [1986] : « *Les trois coups de la communication théâtrale* », *La petite revue de philosophie*, vol.7 n°2
- Ubersfeld, A. [1977] : *Lire le théatre*, *Paris*, Editions Sociales.
[1981] : *L'Ecole du spectateur*, Paris, Editions Sociales.
- Vigeant, L. [1989] : *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- Villeneuve, R. [1982, 1983] : « *Un discours théâtral ? » Cahiers de théatre JEU*, n°24, p.57-67

الهوامش:

[1] A.Helbo, J.D.Johansen, P.Pavis, A.Ubersfeld, (sous la direction), *Théâtre/Modes d'approche,* Bruxelles, Editions Labor et Méridiens Klincksieck, 1987, p.13

[*] إن مصطلح Interprétance أي التأول قد تم اقتراحه من طرف أمبرتو إيكو في كتابه "السيميوطيقا وفلسفة اللغة" ليعني ذلك الإجراء الشكلي الذي يقترن فيه المعيار الاجتماعي أو الهابيتوس الجمعي،و ذات تستبطن ذلك المعيار في الآن – هنا.

[2] E.Ertel, « Eléments pour une sémiologie du théâtre », *Travail théâtral*, n°29, 1977, p .141.

[3] Greimas et Courtès, *Sémiotique / Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 249

[*] على ما تعارف عليه السيميائيون في الأوقات المتأخرة من ترادف بين السيميوطيقا والسيميولوجيا، إلا أن فرقا جوهريا، يتأسس تاريخيا من خلال المفاصلة بين تيارين سيميائيين، أحدهما الانجلوساكسوني، ممثلا في بورس وموريس،وقد اختار مصطلح سيميوطيقا للتدليل على دراسة العلامة من وجهة نظر منطقية، بينما انحاز التيار الأوربي، ممثلا في سوسير وبارت، إلى مصطلح السيميولوجيا ذات الأبعاد الأدبية والجمالية والاجتماعية .

[**] الأمبريقية، Empirisme، هي المذهب الذي يرى أن أصل المعرفة هو التجربة، ولذا يطلق عليه أيضا (المذهب التجريبي).

[4] A. Hénault, *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris. PUF, 1979, p.17.

[5] A. Helbo, « *Perspectives* », Degrés, n° 29, 1982, p.a-3.

[6] Cf. U. Eco, L*ector in fabula,* Paris, Grasset, 1985

[7] M. Corvin, « *A propos de deux spectacles de Robert Wilson—essai de lecture sémiologique », Cahiers de la compagnie* M. Renaud-J.L. Barrault, n°7, 1971, p. 91.

[8] A. Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, Paris, Editions Sociales, 1982, p. 21. S'efforçant de se dégager du formalisme russe, les chercheurs du Cercle linguistique de Prague avaient, déjà dans les années 1930-1940, pris clairement position sur ce qui devait constituer l'objet principal de l'analyse sémiologique : la fonction du signe ; cf. L. Matejika, « Postscript : Prague School Semiotics » Semiotics of Art –Prague School Contribution, MIT Press, 1976, p. 272.

[9] Y. Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 93.

[10] M. De Marinis, *« Le spectacle comme texte » Organon 80—Sémiologie et théâtre*, CERTC, 1980, Université de Lyon II, p.197

[11] Ibid., p.207

[12] M. Corvin, *Molière et ses metteurs en scène aujourd'hui – Pour une analyse de la représentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

[13] A. Ubersfeld, op.cit., p.322

[*] ممثلة في النموذج العاملي كما اقترحه غريماس والمتكون من العوامل: الذات – الموضوع – المرسل – المرسل إليه – المساند - المعارض

[**] Gestus هو ما اصطلح عليه بريشت والذي يقصد من ورائه مجموع الحركات والتعابير اللا لفظية وقد تكون مصاحبة بحوار أو بدونه، متخذة شكل استجابات من شخصية أو أكثر تجاه بعضها أو تجاه الاحداث والمواقف، فشخص يبيع السمك . يشرح بريشت . يُظهر لنا بشكل أو بآخر الجستوس المرتبط بعملية البيع. قد تستبدل الحركات والكلمات بحركات وكلمات أخري، دون احداث أي تغيير بـ الجستوس، فهو اذن ذلك المرجع الاجتماعي لما يستعمله الفرد في حياته اليومية من حركات ورموز مستقاة من الوسط الاجتماعي أو العالم المهني أو خصوصية ما يتطلبه الموقف مما يجري أو طبيعة العلاقات مع الأشخاص..الخ.

[***] السيميوز : الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها ، أي سيرورة يشتغل من خلالها شئٌ ما باعتباره علامة.

[14] Au bénéfice des lecteurs, peut-être est-il requis de rappeler qu'un signe, selon Peirce, est une structure à trois faces qui met en relation un premier, un representamen (ce qui tient lieu de signe), un deuxième, son objet (ce à quoi renvoie le signe « dans la réalité ») et un troisième, son interprétant (soit ce qui « émerge » quand le signe est produit et saisi)

[15] L. Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p.13.

* Interprétation musicale الأداء الموسيقي هو عمل تنفيذي خاص لمؤلّفة موسيقية يقوم بأدائها العازف أو المغني أو قائد الفرقة الموسيقية (أوركسترا), ينْفذ فيها إلى أعماق الأثر الفني الذي أعدّه المؤلف الموسيقي. ويعني الأداء عزف أو غناء العلامات أو الإشارات الموسيقية الخاصة التي كتبها المؤلف, كما يعني سعي المؤدي إلى إبراز الشعور والتعبير والإحساسات التي عناها ذلك المؤلف في عمله الموسيقي.