حركيّة العرض المسرحي بين الثّابت والمتحوّل

دراســة سيميائيّــة

جازيــة فرقانــي

جامعـة وهـران - الجزائـر

يعتبر المسرح فنا مفارقا Pardoxal، إذ يجمع بين طياته وضمن تشكيله مجموعة من المفارقات، فهو قائم على الإبداع الأدبي والعرض العيني المحسوس، ميزته الخلود لأنه قابل لأن يعاد إنتاجه بشكل متجدد وفي الوقت عينه سمته الآنية فلا يمكن إعادة إنتاج العرض الواحد بالصورة نفسها التي عرض بها "ذلك أن العلاقات الداخلية الدّقيقة التي تستوي في عرض ما سوف تتبدل في العرض التالي وإن بشكل طفيف".[1]

إنه فن الآن/ هنا الذي يقدم بصيغ مختلفة وبممثلين مختلفين في أزمنة متباينة لجمهور مختلف، والمفارقة هي أن يكون فنا للنص الرفيع (إشيل - سينكا - وغيرهما) وأن يكون فنا للممارسة والتطبيق؛ تطبيق زاخر بالعلامات لأن نص العرض "يمتاز بسماكة دلالية أو كثافة أجناسه وانقطاع مستوياته الفضائية-الزمانية، وهو في الوقت نفسه شديد الالتباس (Ambiguous) ذلك أنه يسمو على التحديد دلاليا في أية لحظة

منه ويستحيل كذلك تكراره"[2] ومن هنا تتعمق المسافة بين النص الذي يمكن أن يكون موضوع قراءة أدبية لا منتهية وبين العرض الذي يكون مواجها بقراءة ظرفية وآنية قوامها التفاعل الحقيقي والمؤازرة الخلاقة لمجموعة من الناس من بينهم الجمهور الذي يحقق دينامية هذا التفاعل "فلا يمكن فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي (التي تعتبر نصا شارحا metatext) إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية".[3]

إن الحديث عن الثابت والمتحول في العرض المسرحي يسوقنا إلى اعتبار المنهج السيميائي المنهج الذي أولى اهتماما واضحا لهذين المرتكزين بوصفهما فضاء يتداخل فيه عنصرا الدال والمدلول فضلا عن اشتغالات هذا المنهج في المسرح باعتباره خطابا علاماتياً يقوم على أساس أنه بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات المؤسسة وهي عناصر العرض المسرحي كافة والمتمثلة في المنطوق بكل قنوات بثه بالإضافة إلى العناصر الأخرى مثل التوازن والايقاع واللون وغيرها من العناصر.

فالمتلقي يتعامل مع صورة العرض المسرحي في مجالين هما: الظاهري والباطني، أما الظاهري فيتمثل في كل ما يدخل في نطاق الحس (الصوت والايقاع والموسيقى، والخط وحجم الأشياء وكتلها) حس نفسي وحس بصري/ سمعي، في حين أن الباطن هو حركية هذه العناصر داخل الفضاء و"الناتج عن مجموعة أنساق Système الاتصال وقد أطلق رولان بارت عليها اسم تعدد الأصوات الإعلامية"[4] فحين تتحرك هذه العناصر يعني ذلك منحها الحياة المولدة للمعاني التي لا تنتج عن توازي أنساق علامات الفنون المتعددة التي تشكل نص العرض بل إن "هذا النص يعمل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى مستويات أنساق مختلفة ومتفاوتة

الأمر الذي يعني أنه لا تنبثق متتاليات Series ذات مستوى واحد متجانسة من العلامات أو الإشارات بل ينبثق بالأحرى نسيج ضروب تعتبر متمايزة تماما"[5]. فالعرض المسرحي فعل سيميائي حيث يصبح فيه كل شيء على خشبة المسرح عبارة عن دال يؤدي إلى مدلول متعدد الاتجاهات متفتح على عدد من القراءات وقد ينفي الدلالة الواقعية تماما ويستقل عنها بناء على قدرة العلامة على التحول من ثباتها المفاهيمي المألوف، فالأشياء العادية تكتسب على خشبة المسرح" دلالة أعظم مما هي فيه في الحياة العادية، فعلى خشبة المسرح تلعب الأشياء دور العلامات المسرحية إذ يمكنها في تطور المسرحية أن تكتسب طبيعة وسمات وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية"[6].

لقد أطلق "موكاروفسكي" على النص سيميائيا اسم "النص العلامة الكبرى"[7] وذلك لقدرة الخطاب المسرحي المتعدد والمندمج الخطوط في آن واحد على تقديم بنية واحدة موحدة قد تتمفصل في الزمان والمكان تتوسط الفنان والمتلقي وهذا الخطاب قوامه علامات لسانية وأخرى غير لسانية وهما تواصليتان تقيمان علاقة مع المتلقي لبث شفرات العرض وعلاماته بالاتكاء على المخزون المعرفي لهذا المتلقي الذي يتوجب عليه التعامل مع هذه الشفرات عبر التقاطها وتحليلها فيدخل عبر العلامة السيميائية للحصول على مجموعة من الشفرات والرموز تسهم في إنتاجية التواصل المسرحي، فالمتلقي يقوم بتوليد المعاني وفرزها من أجل الوصول إلى معان تلائم قراءته للعرض وتساعده على تحليل بنيته بوسائط وقنوات اتصالية تكون اللغة إحداها فتتجلى أمامه هذه القنوات ويطلع على الطرق التي تشكل بها العرض المرئي أمامه "فثراء نظام العلامات المسرحي وقدرته على التغير كانا دليلا على ثراء المسرح والخاصية التي

[8]"

لقد حفزت سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة، حفزت المتلقي لأن لا يكون ساكنا لأن التحول العلاماتي يطول كل شيء، وهو يقتضي تحولا من قبل المتلقي كي يتفاعل مع تلك العلامة التي تحتضن معنى وهي تثيره لتنتج دلالة من خلال التفاعل الحي والآني بينهما، إذ يصبح كل شيء في العرض متحولا بمجرد دخول المادة فضاءه فكل ماهو على خشبة المسرح دال يستهدف إثارة مدلول ما، ولا تعمل هذه الدوال بمعزل عن بعضها البعض مما ينتج عنه انزياح في المعاني. فالعلامة المسرحية لا تعني وجودها الأول، و إنما المعنى تحدده علاقتها الترابطية بالعلامات الأخرى. و"كانت تقنيات بريشت في كسر الألفة هي طرق لتغريب نظم العلامات المسرحية فالممثل الذي يبدل ملابسه على خشبة المسرح، أو يقوم بالأداء بينما أنوار الصالة مضاءة أو يخرج عن دوره ليعلق عليه يكسر ألفة عاداتنا في المشاهدة المسرحية"[9].

إن العلامة المسرحية لا يمكن أن تكون ذات قيمة دلالية في حد ذاتها بل تكتسب قيمة حين يمكن أن ترجع إلى شيء ما والمرجع هو حاصل الجمع بين الصورة السمعية/ البصرية (المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني. وبهذا تكون العلامة المسرحية (المرئية والمسموعة المحسوسة) كلها لا تنتج معنى إلا بتأثيرها في العناصر الأخرى وتأثرها بمكونات العرض المسرحي. وبما أن اللغة نظام إيصالي يقيم ترابطا واتصالا بين طرفين متواصلين حول موضوع ما، فإن المتلقي في المسرح يتلقى قدرا من الرموز والإشارات يقوم بفك تشفيرها "بالاعتماد على طواعية عدد من الأنساق، وعلى مجموعة من الكودات المشتركة تقريبا بالنسبة إلى المصادر كمؤدين وحضور"[10] مما يؤكد ما توصل إليه جميع الكتاب البنيويين في المسرح على تبدل التراتب الهرمي* لأنه لا يقبل التعيين المسبق فقابلية تحول عناصر التراتب الهرمي التي تشكل فن المسرح تعود إلى قابلية

تحول العلامة المسرحية "فالعرض المسرحي هو عبارة عن مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة، تابعة جزئيا إن لم تكن كليا إلى نظام تواصلي ما دام أنه يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين ... وسلسلة من الرسائل ... ومتلق متعدد لكنه متموقع في نفس المكان"[11].

إن العرض الذي يشتغل على أساس تحول العلامات المسرحية من حالة إلى أخرى هو عرض متحول في حين أن العرض الذي لا تتحول فيه مادته ولا تملك القدرة على الانزياح من معناها الأولي إلى معنى آخر قد يكون مغايرا وقد يكون مناقضا، فذاك عرض ثابت ساكن يلغي التنوع والاختلاف، ويحصر الملتقي في خانة معينة تنفي عن العرض تعددية انتاجيته، إذ بالوصول إلى المعنى المحدد تنتهي العملية المسرحية على اعتبار أنها وصلت إلى الغرض المبتغى من وجودها.

إلا أن الأمر يختلف في العرض المتحول حيث تقوم العلامة بتوليد المعاني على أساس أنها إشارة يريد المشير عبرها الوصول إلى المشار إليه، وهنا يأتي دور التلقي القائم على طاقم العمل نفسه أو الفرقة التي قرأت النصوص وتلقتها لتخلق منها نصوصا أخرى في العرض والجمهور المتفرج داخل المسرح الذي يسعى بدوره وراء قراءات تأويلية تؤدي به إلى تشكيل ما يسعى وراءه بما في ذلك ذاته.

إن العرض الواحد المتحول يصبح لدى كل مشاهد عرضا خاصا به، استقبله وفق رؤيته ووفق قراءته لأن العرض المسرحي منتج جمالي يمكن إرجاعه إلى اسهامات كل من المؤلف بقصده الأصلي الذي طرحه في النص وقصد المخرج ثم أداء الممثل وفرقة الفنيين وكل هؤلاء الذين أسهموا بفنهم في هذا المشروع المشترك دون أن يتخلى أي منهم عن استقلاليته على حد تعبير "بريشت".[12] ومن هنا نحصل على التنوع في

التلقي والتعدد في مستويات القراءة، فالعرض الواحد يتحول إلى عرض آخر قد لا يكون من مرامي كاتب النص أو مخرجه.

وبما أن العرض المسرحي أداة تواصلية وبما أن التحول هو سمة العرض الجيد فإن التحولات تتفاعل مع ماهو خارج هذا النسق مما يعطي التحول أهمية وقدرة على تجاوز المعنى السطحي والبحث عما وراء العلامة من معنى بالإضافة إلى أن كل نظام للعلامات يمكن أن يقرأ على حسب محورين : المحور العمودي (محور التعويضات أو محور القياسات التصريفية paradigmatique)، والمحور الأفقي محور التراكيب التعبيرية Syntagmatique) ففي كل لحظة من العرض يكون لدينا "إمكانية تعويض علامة بأخرى لها نفس القياس التصريفي فمثلا أمام الوجود الحقيقي لعدو ما في صراع ما يمكن تعويض العدو بشيء يرمز إليه أو بشخص آخر ينتسب إلى نفس القياس التصريفي للعدو أو إلى نفس براديغم العدو"[13] ومن هنا تكتسب العلامة المسرحية مرونة وإمكانية تعويض علامة تنتمي إلى شيفرة بعلامة تنتمي إلى شيفرة أخرى. أما محور التراكيب التعبيرية فيتضمن توالي سلسلة العلامات وترابطها بحيث أن التكديس العمودي للعلامات الآنية في العرض (ما هو لفظي وحركي وسمعي، وبصري...) يمكن من اللعب بكل مرونة على المحورين العمودي (التعويضي) والأفقي (التركيبي)، ومن هنا تنتج قدرة المسرح على قول عدة أشياء بوسائط مختلفة في الوقت الواحد إذ أن "النص المسرحي يمتاز بسماكة دلالية أو كثافة أجناس وهو في الوقت نفسه شديد الالتباس Ambiguous ذلك أنّه يسمو على التّحديد دلاليا في أية لحظة من متصل العرض ويستحيل تكراره ...، فالنص المسرحي ذاتي التركيز Focusing Self بشكل قوي على حد تعبير ماري لويز برات"[14].

إن ديمومة التواصل تتحقق بضخ ما هو جديد أثناء العرض من خلال تحول العلامة نفسها بأكثر من شكل ومضمون. وبما أن العرض المسرحي هو منظومة من العلامات التي تعتمد الرموز والإرشادات والدلالة في عملية التواصل، فإن المرء حين يعبر عن ذاته من خلال العرض، فإن سبيله إلى ذلك هو المفردات التي يوظفها كي يقدم بواسطتها خطابه التواصلي، لكن الجدير بالملاحظة أن العرض المسرحي وبسبب تكاثر العوامل الاتصالية فيه يستحيل التحدث عن رسالة مسرحية واحدة ،لأن العرض يتألف من "رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها قنوات كثيرة أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي"[15] ومن هنا إن الفضاء المسرحي العلاماتي القائم على استخدام الدال المحول للواقع المحدد والمتعين، يهدف إلى منح الملتقي فعل تحفيز الدال المبني على القدرة التوليدية للعلامة في المسرح وحركيتها وديناميكيتها ومن ثم قابليتها للتحول "فكل شيء يرى علاماته تتحول في لمح البصر وبطرق شتى، فما يظهر في مشهد على أنه مقبض سيف يتحول في المشهد التالي إلى صليب بمجرد أن يغير وضعه"[16] فلا توجد في العرض علاقات ثابتة ثباتا مطاقا بل إن عامل المرونة في العرض المسرحي متوقف على تبادلية أنظمة العلامات أكثر من توقفه على حلول العلامات المسرحية الواحدة محل الأخرى، بالإضافة إلى ما اقترحه "بيري فليروسكي" في مفهوم الخط المتصل بين الذاتي والموضوعي حتى لا نتحدث عن التضاد بين الذات الفاعلة (الحي) والأشياء التي تنتسب إليها (الجامد) والتي تشارك في العرض من خلال فاعليته.**

فالجامد عندما يتحول يعبر عن نفسه بنفسه، والعرض المسرحي ينطلق من ثبات المادة ليتحول بالاعتماد على مرونة مكوناته إلى عرض

تعبير "بيتر بروك". فالعلامات في المسرح لها القدرة على التبادل المادي والانتقال من مظهر إلى آخر ومن ثم تحويل الجامد إلى حي مما ينم عن انتقاله من مجال السمع إلى مجال الرؤية والعكس صحيح، كما أن التحول قد يشمل الديكور والأكسسوارات وبكلمة أخرى سينوغرافيا العرض المسرحي حيث تنتظم العلامات المكونة له في "أنساق ثنائية أو ثلاثية ويمكن تصنيفها وفقا لثلاثة معايير على النحو الآتي :

أ- التصنيف الثلاثي الذي اقترحه "بيرس" وفقا لعلاقة الدال بالمشار إليه أو بين الصورة والموضوع ويتكون من :

1- علامات أيقونية : وهي العلامات التي ترتبط بموضوعها (أو يرتبط الدال بالمدلول) بعلاقة المماثلة والتشابه ...

2- علامات إمارية (إشارية) : وهي العلاقات التي ترتبط بالمشار إليه ارتباطا سببيا أو أنها موصولة عرضا بمواضيعها.

3- العلامات الرمزية : تكون العلاقة بين الدال والمدلول هنا عرفية وغير معللة، فلا يوجد تشابه"[17].

بالإضافة إلى مبدأ التحول في العلامات المسرحية والانتقال من بنية دلالية إلى أخرى مغايرة تميل العلامات السينوغرافية في العرض المسرحي إلى التعقيد "فهناك حالات يضطر المتلقي فيها إلى أن يجمع بين علامتين أو علامات عدة لكي يكتشف المدلول المركب"[18] فوجود علامتين سينوغرافيتين (قطعتي ديكور مثلا) في إنشاء بنائي واحد يجعل المتلقي ينظر إليهما باعتبارهما وحدة دلالية مركبة نقرأ فيها معنى آخر غير المعنى الأساسي لكل منهما بمعزل عن الآخر، وبجمع المدلولين معا، نقف على مدلول مركب، قد انزاح عن مدلول العلامة بمفردها ليفتح

للمتلقي أفق التجوال في عالم العلامة، فيتفاعل معها ويشارك في تفسير الدلالات وتأويلها وفق مرجعياته الفكرية والإجتماعية ووفق مختلف انتماءاته. ومن هنا على حد تعبير "باتريس بافييه" P. pavis : "لم يعد بإمكان الميزانسين أن يتجاهل المتفرج، بل عليه أن يضمه باعتباره القطب الذي يلتقي في الدائرة التي تجمع بين الميزانسين الذي ينتجه الفنانون والمتفرجون المفترضون الذين يدخلون ويشاركون بأنفسهم بطريقة فنية في الميزانسين".[19]

تطرح كثافة العرض المسرحي من حيث كونه زاخرا بالعلامات مسألة المكان وعوامل أخرى تسهم في تحديد بنية العرض المسرحي ونقصد بها الضوابط المعمارية التي يفرضها البناء المسرحي والروامز الاجتماعية والثقافية والاجتماعية واستجابة المتلقي، كلها عناصر تجعل من العرض فن التكثيف والضغط يعتمد على التعددية والتأويل والانفتاح القرائي، الذي نتج عن خلق العلامات لفضاء مستقل بذاته متجاوب مع باقي علامات الفضاء الركحي، مجسد لعالم المؤلف الخيالي والحاث المتلقي على استحضار عالم آخر لأن "الشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة، إنما تتكلم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدى والمتفرج"[20].

إن التحول سمة العرض المسرحي من شأنها أن تدفع بنا إلى إختراق فضاء آخر من اللغة، لأن الثابت يمتلك لغته الخاصة به، قوانين تؤطره بصرامة وتحد من انزياحاته، لكن التحول يقوم بكسر هذه الصرامة وبتجاوز هذه الحدود وفتح باب الانزياح والتعددية وبما أن العلامات في تحولها تحمل وظيفة هي أن تنقل المعاني من الأشكال إلى العقل ثم

إظهارها من جديد بوصفها شكلا، أي الوصول إلى مدلول آخر جديد له دلالة جديدة فإن ذلك يعتمد أساسا على آلية اشتغال الدال وإمكانيات تحوله وانتقائه لدلالات تلائم الفكرة، وتحقق التواصل المراد الوصول إليه، لأن التحول السيميائي للعلامات على خشبة المسرح يرتبط أساسا بالإدراك الحسي (السمعي/ البصري) كونه يخاطب الحواس التي بواسطتها يمكن معرفة كنه التحول وطرائقه وسبله وظائفه.

إن التحول العلاماتي الذي يصيب المادة في العرض المسرحي قوامه نوعان : المسموع والمرئي، يتآزر الإثنان لتقديم خطاب جامع لخطابين شكلتهما علامات لفظية وأخرى غير لفظية متعلقة بالعرض. ومادامت اللغة تمنح القدرة على التعبير عن فكرة ما، ومادمنا نتحدث عن تحول العلامة من ثابت متعارف على لغته إلى متحول يشير إلى لغة سوف نتعرف عليها، فإن ذلك يدخل ضمن قدرة العلامة المتحولة على بث الأفكارالتي نتجت عن تحولها مما يعطي للفكرة المتولدة بعدا حركيا ديناميكيا يجعل من الزي والديكور وجسد الممثل لسانا ناطقا، فقد بين تحليل هونزل "كيف يمكن استخدام وسائل مسرحية مختلفة في وضع نفس العلامة - فالممثل يمكن أن يلعب دورا كعلامة من علامات المنظر ويؤدي دور المقعد، والإضاءة يمكن أن تشير إلى تغيير في المنظر يقابل تغيير الديكور".[21]

ومن هنا لا يتم التحول العلاماتي في العرض المسرحي من تلقاء نفسه لكن لابد من تدخل عنصر مهم من العناصر المشكلة له وهو الممثل الذي له القدرة على منح الحياة للعلامات وبالتالي يسهم في تحولها واستخراجها من عالم الثبات إلى عالم الحركة "فصورة الممثل figure هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته وأيضا عدة أشياء من قطع الملابس

حتى المنظر المسرحي. وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله. وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات"[22] إذ له القدرة على الاستعاضة عن علامات أخرى يحل محلها عبر الإشارة إليها بالكلمات فتمتلك على الرغم من غيابها، أو يمتثل علامات مثل الشجرة أو الطاولة أو الكرسي، كما أنه قادر أيضا على الإيحاء بعلامات من خلال اختزاله لها أو مجرد الإشارة إليها بذكر إحدى لوازمها مثل إصدار صوتها أو أخذ شكلها.

إن هذه الفرادة في القدرة على التحول العلاماتي جعل "تاديوز كوفزان - T-Kowzan في تصنيفه المبكر لنظم العلامات في المسرح يؤكد على مركزية وضع الممثل في الثلاثة عشر أنظمة التي بلورها"[23]. فالعناصر الأخرى تعتمد على وجوده، لكنه لا يعتمد على وجودها وله القدرة على إيجادها من العدم، فهو الدال المركزي والمحوري الذي "يحول المسرحية من حالة خرس إلى حالة تضج بالكلام وإلى حركات وصوت وإيقاع، فيترجم تحركاتها الداخلية ويرهن دلالاتها الاحتمالية بتقنياته الخاصة التي تمنح الفضاء أوجها متعددة"[24].

وبناء على ما سبق نستطيع القول إن خشبة المسرح قادرة على تحويل الأشياء والأجساد الفاعلة عليها بحيث تقوم بإضفاء قوة دلالية عليها تفتقر إليها في وضعها العادي أثناء أداء وظائفها الاجتماعية العادية والمألوفة، فتكتسب هذه العناصر التي تلعب دور العلامات المسرحية على الخشبة حمولات دلالية لا تمتلكها، وهي بتآزرها وتعاضدها وبقدرتها على التحول والحلول محل بعضها تصنع الفعل المسرحي الذي أحدث قطيعة مع المركزية اللغوية (نص المؤلف) التي أصبح وجودها يشتغل ضمن أنظمة أخرى متعددة، فالخطاب اللساني موجود لكنه عنصر من العناصر المسموعة في التجربة المس

إن التحول عامل أساسي في الكشف عن الضمني والخفي والثابت هو طريق للتحول ولا أساس لوجود المتحول لولا خلخلة ساكنية الثابت وتحريكها وتقويض هذا السكون كي يلائم فضاء العرض الذي اتسع ليشمل على نص يظل ثابتا ويظل خطابا ثانويا ما لم يفعل فوق خشبة تخضعه لعملية التحويل الذي يشمل كل عنصر من عناصره بهدف إجراء تواصل من خلال إنتاج معنى وخبرة جمالية على حد تعبير "ياوس".

الإحـالات

(1)- كير ايلام - سيمياء المسرح والدراما. ت : رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - ط 1992-1- ص 73.

(2)- م ن- ص 72.

(3)- جوليان هيلتون - إتجاهات جديدة في المسرح - ت : د. أمين الرباط - سامح فكري - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون - القاهرة - ط 1995-2 ص31.

(4)- رولان بارت - مقالات نقدية في المسرح - ت : سها بشور. منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق - 1978 - ص59.

(5)- أكرم اليوسف - الفضاء المسرحي - دراسة سيميائية - دار مشرق معزب - دمشق - ط-1 1994 ص 91.

(6)- إلين أستون وجورج ساقونا - المسرح والعلامات- ت: سباعي السيد م : د. محسن مصيلحي - أكادمية الفنون - القاهرة 1996 - ض20

(7)- سي هول روبرت - نظرية الاستقبال - (مقدمة نقدية) ت:رعد عبد الجليل جواد - دار الحوار ط-1 اللاذقية 1992 ص47.

(8)- إلين أستون وجورج ساقونا - م س - ص 20.

(9)- م ن - ص 18.

(10)- كيرإيلام - م س - ص77.

*- نقصد بالتراتب الهرمي ما توصل إليه موكاروفسكي في دراسته عن شابلين حيث تحدث عن بنية العرض بوصفه تراتبا هرميا ديناميكيا للعناصر، وبحث في العناصر الجماعية التي حققت هذا التراتب وأبقت شابلين على رأس هذه البنية متحكما في مكونات العرض التابعة له - ينظر م ن - ص 28.

(11)- Anne ubersfeld- lire le théatre-editions sociales - Paris - 4ème edition -1982- p 24.

(12)- ينظر : قيس الزبيدي - مسرح التغيير - مقالات في منهج بريشت الفني - دار ابن رشد. لبنان - 1978. ص 113.

(13)- Anne ubersfeld- op cit -p 29-30.

(14)- أكرم اليوسف - م س- ص 93. نقلا عن كير إيلام - مس - ص 72.

(15)- كير إيلام - م س- ص 61.

(16)- سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد - مدخل إلى السيميوطيقا- ج 2 - منشورات عيون- الدار البيضاء - 1987 - ص 83.

**- التضاد بين الحي والجامد : في مسرحية يوليوس قيصر يكتسي الخنجر الذي قتل به يوليوس بعدا دلاليّا إذ ينتقل الخنجر من دوره الهامشي بوصفه عنصرا من عناصر الزي إلى دور المشاركة في الفعل باعتباره أداة الجريمة ثم ينتقل إلى الالتصاق بفعل ما عندما يظهر ملطخا بالدماء دليلا ودلالة على فعل القتل - إذن الجامد ارتفع على خط : الموضوعية/ الذاتية مكتسبا قوة فاعلة قد تفوق قوة الحي إذا كان شخصية نمطية مثل الخادم في الكوميديا دي لارتي في عصر النّهضة في إيطاليا.

(17)- عواد علي - غواية المتخيل السردي- مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء - ط 1997-1 ص89-91.

(18)- سامية أحمد أسعد - الدلالة المسرحية - مجلة عالم الفكر - م 10 ع - 4 الكويت - 1980 - ص 94.

(19)- Patrice Pavis- problèmes de semilogie théatrale- press university - Quebec -1976-p 99-100.

(20)- إلين أستون وجورج ساقونا - م س ص 162.

(21)- م ن ص 144 (ينظر : مقالة - هونزل Honzl في ديناميات العلامة في المسرح).

(22)- م ن - ص 144.

(23)- ينظر م ن - ص 148-149.

(24)- نوال بن براهيم - دينامية التلقي لدى المخرج والممثل - مجلة عالم الفكر، م 25 ع 1-1996 - ص 84.