

## العلامة والعمل المسرحي

الأستاذ: جاب الله أحمد

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر بسكرة

## الملخص

يعرض هذا البحث اهتمام المقاربة السيميائية (أو العلاماتية) بكيفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتماداً على العلامات (الرموز، الاشارات ، والدلالات).

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إرادياً لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعو العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للاتطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون.

كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ، ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات (Signs) التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات تحكمها قيم ومعايير ومقاييس وأعراف ومبادئ مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كل مجموعة منها -أي هذه العلامات- نظاماً محكماً يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة يُنتج من خلالها معاني ودلالات يدركها أفراد هذا المجتمع كل على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده.

## العلامة المفهوم والمصطلح:

العلامة شارة فارقة بين أمرين متباينين. فالسفينة في عرض البحر ليلاً، يلوب ربّانها عن الإشارة الضوئية، ليعرف موقعه في المكان، بعدما يكون اهتدى إلى الوقت علاماتٍ من النجوم.

والعلامة فرق بين حالتين متباينتين: علامة النوم عند الإنسان تتناقض علامة الصحو، وعلامة جنوم الليل تتناقض علامة بزوغ النهار، وعلامة الفقر تتناقض علامة الغنى، وعلامة الجوع تفترق عن علامة الشبع. والعلامة شارة تدلّ على معنى، فإذا كان اللون الأحمر يعني التوقّف عن الحركة، فإن الأخضر يعني الانطلاق. لكن هذا المعنى ليس واحداً في جميع الحالات، وإن كان له لقاء مع الأسس، فالأخضر يرمز إلى الربيع، والأحمر يرمز إلى الثورة أو الدم، بينما الأسود يحمل شارة الحقد، والأبيض يعني الصفاء. واختلاف هذه الرموز والمعاني يعود إلى المرجو من العلامة.

وكل الأعمال الأدبية والفنية تستهلك أو تسترشد بعض العلامات، للتعبير عن معان خاصة. ويتمّ التوظيف حسب الموقع والانسجام مع المصطلح والرمز. وهذه العلامات تختلف قليلاً في بعض مداليلها، إلا أنها تساعد على الفهم والتواصل أكثر. فعلمة الإبداع هي غير علامة التقليد، وعلامة الوعي هي غير علامة الجهل، والعمل الروائي له علامة فارقة، تمتاز به عن غيره من الأجناس، وتشكّل نبراساً، إليه يرحل التواصل، فيُعرف هذا الجنس من الآخر، ونعرف الأنثى من الذكر، مهما تغايرت الصفات الظاهرة.

وإذا كان الإبداع اختراقاً للسائد المألوف، فتتغيّر صفة عن صفة، وطريقة عن طريقة، فإن الذي لا غناء عنه هو أن الأساس يبقى مرجعاً، منه يُدرك المتلقّي أو المتواصل النوع أو الجنس الذي يُرى أو يدرك. فعلمة الحيوية هي غير علامة الركون، وعلامة الانبثاق هي غير علامة الاستقرار، وما إلى ذلك.

والعلامة تنقسم إلى مراحل في المكان، قد يكون أن يأخذ الروائي النقطة الوسطى علامة مركزية، وعندئذ، لا بد من استيفاء حق هذه المركزية من الحضور، وشأنها في التوجّه على كلّ المسارات. والعلامة في الزمان تأخذ حيّزها من الوجهة، التي يُسيّر لها الكاتب، وكذلك فإن هذه العلامة في الوسط الاجتماعي تحمل دلالة على

القصد. وبمعنى من المعاني فإن هذه العلامة مُرتكز لتصور عام وتصور خاص في الوقت نفسه.

فأي العلامات أشدّ تمايزاً من الأخرى في العمل الدرامي؟..

من الوجهة النظرية يمكن اعتبار علامة أحسن تمكيناً للفعل الدرامي، فيما لو استخدمت. إلا أن هذا التقدير يصطدم بالإبداع الدرامي. فرب علامة لا تشغل حيزاً فاعلاً في عمل درامي، تكون شديدة الحساسية والإفصاح في عمل درامي آخر. أيعني هذا التصور أن العلامة تأخذ مدلولها وفعلها من العمل الدرامي؟.. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يميّز علامة من علامة، لا سيما أننا نعرض أمثلة، منها تبدو العلامة فارقة، تقود إلى أن تكون دليلاً هادياً في وسط العتمة، أو هيمنة الضياع؟..

ما من شك بأن العلامة تأخذ فعلها من المضمون الدرامي، لكن تلك العلامة إن لم تكن ارتكازاً، فإن العمل الدرامي برّمته يغدو عرضاً لمشاهد متتالية، يضيع منها القصد السوي. ولا يعني هذا التصور أن العلامة تحمل الإبداع الدرامي إلى النجاح، ذلك أن العلامة إشارة، تحمل على الاهتداء، وقد لا تقود إلى السمو.

بشكل ما، تبدو العلامة مرتكزاً للعمل الدرامي، وربما امتزجت بالقصد، لكن الفصل بين العلامة والقصد نحب أن يكون واضحاً، فالعلامة تساعد القصد لبلوغ غايته، بينما القصد لا يمكن العلامة من الارتكاز. ولما كان الأمر كذلك، فإن العلامة تشكل مُرتكزاً، وتقود إلى نتيجة، وقد تكون مكيّنة في تخطيط الفعل الدرامي وأبعاده على المستويات جميعها، كأنها تلعب دور المحرك، حيث يبدو العمل الدرامي من دون العلامة تسلاً إلى الحكي، الذي لا طائل من ورائه.

فما الذي يقصده النقد من العلامة؟..

لن تكون العلامة عصا سحرية، منها أو بها نتصيّد ذروة وإشارات الطرق في الإبداع الدرامي. ولن تكون العلامة بوحاً أثيرياً، يرسله المبدع إلى المتلقي، بل ربما يكون المتلقي غافلاً عن العلامة وأسرارها، ومع ذلك، يقدر على التواصل مع العمل الدرامي في

مدّه وجزره. إلا أن النقد عليه أن يستوفي العلامة ومدلولها، كي يصبح النص أكثر فهماً، والتعامل أكثر كثافة، والتوازن أكثر انجذاباً.

العلامات في العمل الدرامي كثيرة، تتشكل قَلَّتْها ضعفاً في البناء الدرامي، وهي متنوعة، منها ما يعود إلى المكان، ومنها ما يعود إلى الشخص أو الأشخاص أو الفعل الدرامي. والناقد يأخذ العلامة الكبيرة ذات الارتباط بعلامات أخرى، أصغر منها، أو أقلّ منها شأنًا، ليستوفي المدلول الذي يتوجّه إليه القصد.

لا يحتاج المرء إلى مجهود كبير ليكتشف أن الكتابة الأكاديمية العربية اليوم تختلف عما كانت عليه منذ نصف قرن - مثلاً - نتيجة الاحتكاك بالثقافة الأوربية والأمريكية . من هنا ينبغي للدارس أن يتحلّى بقدر كبير من المرونة في التعامل مع الأجناس الخطابية إزاء التغير الدال في المفهوم وتطبيقاته وكذلك إزاء ازدياد الأنظمة العلاماتية التي تستخدم في الاتصال في الوقت الحاضر ، فلم يعد الاتصال قاصراً على استخدام شفرة اللغة بل تجاوز ذلك إلى استخدام الصورة ، والصوت، واللون، والرائحة في بعض المجالات النسائية الغربية .

إن التحليل اللغوي التقليدي لا يستطيع أن يلم بكل جوانب النصوص المعاصرة لأنه لا يتجاوز شفرة اللغة؛ من هنا تزايد الاهتمام بعلم العلامات أو العلاماتية أو السيميوطيقا أو السيميولوجيا (Semiology)<sup>(1)</sup> لأنها تتناول بالتحليل العلامة لا الكلمة - فكل كلمة علامة (Sign)، لكن ليست كل علامة كلمة . العلامة هي كل ما يعنى شيئاً، أو يدل على شيء، أو يشير إلى شيء، أو يرمز إلى شيء، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف، واللون الأسود في كثير من الثقافات يرمز إلى الحزن وهكذا..

كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة ، فليس كل نص (Text) مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى . فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها . وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، والتعليق على مباراة كروية

نص ، واللوحة التشكيلية نص، والإعلان التليفزيوني نص، والأغنية الشبابية نص، وخطبة الجمعة نص ، والمسلسل التليفزيوني نص....إلى غير ذلك.

كل نص من هذه النصوص يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تناولها من زوايا عدة أولها علاقة شطري العلامة : الدال بالمدلول ، وهي علاقة إما أيقونية ( Iconic ) تقوم على التطابق بين هذين الشطرين كما هو الحال في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني ، أو علاقة إشارية سببية (Indexical) كما في حال آثار الأقدام والطريقة على الباب والدخان في دلالاته على وجود النار ، أو علاقة رمزية ( Symbolic ) وهي علاقة عرفية غير معطلة كما في الأرقام وإشارات المرور (2) .

ويمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها المختلفة ، تلك الوظائف التي يمكن إيجازها فيما يلي:

- 1- وظيفة سياقية أو إحالية ( Referential ) : دلالة العلامة على السياق .
- 2- وظيفة تعبيرية ( Expressive ) : دلالة العلامة على منتجها / مرسلها .
- 3- وظيفة ندائية / خطابية ( Conative ) : إشارة العلامة إلى مستقبلها ( بكسر الباء ) .
- 4- وظيفة صلاتية ( Phatic ) : تأسيس العلامة علاقة بين مرسلها ومستقبلها .
- 5- وظيفة شكلية ( Formal ) : إشارة العلامة إلى صيغتها وتركيبها .
- 6- وظيفة ميتالغوية ( Metalingual ) : إشارة العلامة إلى ذاتها وإلى النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه .
- 7- وظيفة اجتماعية ( Social ) : دلالة العلامة على السياق الاجتماعي المحيط بها . (3)

يتأسس هذا التصنيف على تصنيف أقدم هو تصنيف رومان جاكسون ( 1972 ) الذي يضاف إليه تصنيف هاليداي ( 1978 ) .

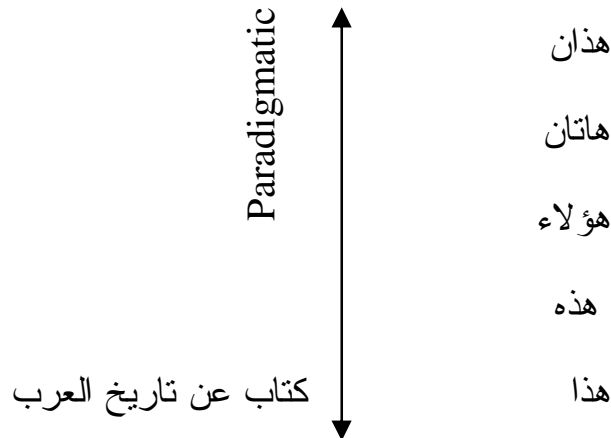
كذلك يمكن تناول العلامات من زاوية الشفرات أو الأنظمة العلاماتية (Codes) التي تنتمي إليها، ويمكن تصنيف تلك الأنظمة إلى ثلاث فئات كبرى :

1- شفرات اجتماعية : وتضم اللغة ولغة الجسد والسلع وأنماط السلوك والتنظيمات مثل قواعد المرور وما شابهها .

2- شفرات نصية : وتضم الشفرات العلمية مثل الرياضيات والجمالية مثل الشعر والدراما والنحت والرسم والموسيقى والبلاغية الأسلوبية مثل الحكمة والشخصية والحدث والحوار " والزمكان " والإعلامية مثل الصور والأفلام والصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون .

3- شفرات تفسيرية : وتضم الشفرات الإدراكية كالإبصار والإنتاجية التفسيرية ( إنتاج النصوص وتفسيرها ( Decoding / Encoding ) والأيدولوجية كالفردية والحرية والطبقية الاجتماعية والجنس والذكورية والرأسمالية وما إليها (4)

من ناحية أخرى يمكن تناول العلامات من زاوية علاقة بعضها ببعض لأن العلامة لا تنتج دلالتها الكاملة بمعزل عن بقية العلامات . من هذه الزاوية تصنف العلاقات بين العلامات في نص إلى علاقات رأسية (Paradigmatic) وعلاقات أفقية (Syntagmatic) . ويمكن أن نوضح معنى هذين المصطلحين من خلال المثال المبسط الآتي :



## Syntagmatic

العلاقة الأفقية هي علاقة دمج وتركيب ، أما الرأسية فهي علاقة اختيار . ويضرب بارت مثلا غير لغوي لهذين النوعين من العلاقات بين العلامات وهو الملابس : العناصر التي لا يمكن أن ترتدى في مكان من الجسم في وقت واحد هي عناصر رأسية ، أما العلاقة بين أجزاء اللباس المختلفة - القميص والبنطالون والجوارب والحذاء - فهي علاقة أفقية (5) .

وكما أن هناك علاقات بين العلامات ، فهناك علاقات بين النصوص . وقد نحتت (جوليا كريستيفا) ومن بعدها (جيرار جينيت) مجموعة من المصطلحات لتغطية مختلف العلاقات عبر النصوصية . وهذه المصطلحات تناولها (حمداوي) ( 1997 ) بالشرح والتأصيل ولم يعد أمام هذه الدراسة إلا أن تنتقل بالتطبيق من النصوص اللغوية إلى غيرها من النصوص المعاصرة التي لا تستخدم شفرة اللغة وحدها - وهو انتقال له أهميته البالغة لأن الإقتصار على تحليل شفرة اللغة لا يستنفذ كل الإمكانيات التي تتيحها السيميوطيقا .

ليس هذا كل ما يمكن أن يقال عن العلامة ، فكل علامة على الأقل ثلاثة مستويات من الدلالة: القيمة المعجمية المحدودة ، والقيمة الإيحائية، والقيمة الأيديولوجية ( أي المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الثقافي ) . العلامة اللغوية " أم " تعني تحديدا : كائن حي مؤنث ولد مرة واحدة على الأقل، ولكنها تعني كذلك الحب والدفء والعطف والتضحية وهكذا .. مثال آخر غير لغوي: صورة فوتوغرافية مثيرة (لشارون ستون) . المعنى المحدد للصورة هو ظاهرها - صورة للنجمة السينمائية ولكن الصورة توحى بالجمال والجنس والشهوة وأسطورة هوليوود مصنع الأحلام الذي يصنع النجوم وفي النهاية يدمرهم (6) .

ويبقى أن نتوقف عند جانب من جوانب الخطاب برزت أهميته منذ أن طور(هاليداي) نسقه اللغوي الوظيفي (1978، 1985) في كتابيه اللغة كسيميوطيقا اجتماعية ، ومدخل إلى النحو الوظيفي ، وتزايدت هذه الأهمية مع تزايد الاتجاه إلى السيميوطيقا ونعنى به الكيفيات (7) أو الوسائط ( بين المنتج والمستقبل والنص ) - وهي

ترجمة مصطلح (Modality) - وهى التعبيرات التي توحى بيقين منتج النص، أو شكه ودرجات الصدق والاحتمال، وقد اتسع المصطلح - مع تطور نصوص عصر الإنفوميديا - ليشمل :

البعد الواحد	في مقابل	تعدد الأبعاد
الألوان	في مقابل	الأبيض والأسود
الثبات	في مقابل	الحركة
المونتاج	في مقابل	التشظية والتفتيت
الصمت	في مقابل	الصوت (8)

### المقاربة العلاماتية للمسرح:

لكل عصر ولكل ثقافة نصوصه ونصوصها الأثيرة ، ويتوقف وجود النصوص ورواجها وأهميتها على حاجة الجماعة البشرية إليها، وعلى طبيعة تلك الجماعة، وخلفيتها الثقافية والحضارية، كما أن الخصائص الشكلية والموضوعية للنصوص تتغير بتغير السياق الذي تنشأ فيه . فلنقارن مثلاً بين القصيدة الجاهلية وقصيدة التفعيلة ، بين الكوميديا الإغريقية وكوميديا المسارح العربية الخاصة اليوم ، بين كتب التراث والكتب المعاصرة - هذا على سبيل التمثيل لا الحصر . وإذا أخذنا العديد (9) - أو بكاء الموتى - مثلاً للجزء الأول من المقولة السابقة وجدناه في بلد كمصر - مثلاً - ينتشر في القرى لا المدن ويتناسب تناسباً عكسياً مع مستوى التعليم والتحضر ، كما أنه لم يعد في الوقت الراهن - حتى في القرى - بنفس أهميته ورواجه الذي كان عليه في فترات تاريخية سابقة .

كل شيء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته، والدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية، والمقاربة العلاماتية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي (Subtext)، وأثبتت الدارسة السيميولوجية للمسرح بطلان منطق (دي سوسير) حين أنكر تعدد الدلالات اللغوية حيث تعدد الدلالة الواحدة في المسرح طبقاً لتعدد النبر الصوتي عند الممثل الواحد في الدور الواحد، كما أثبتت نكران



(بنفنست) من منطلقه اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية؛ حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر، والضوء محل الإشارة اللغوية، كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة والكلمة والأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

تقصر المقاربة السيميائية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة، وأثبتت المقاربة السيميائية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.

الفنان الحدائي مواجه لذاته ونفده الدائم لها مع توارى الصوت الأحادي لصالح الصوت المبهم الذي يجمع الشخصي مع اللاشخصي من خلال شخصيات المسرحية.

المسرحي الحدائي يبحث دائماً عن خصوصية الأشكال المسرحية بكسر الشكل المنتاسق وإسقاط النمط والخروج على التصميم المسبق، وخط الأنواع الأدبية وتداخلها.

المسرحي الحدائي تتداخل عند شخصياته الأماكن والأزمنة والسرد والحوار والرد المنعكس على ذات الشخصية المسرحية.

إن النظرية الحدائية في المسرح بكل فروعها (السيميائية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيدولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبغيه. فعبء الدلالة تلقيه النقدية الحدائية على التلقي متعددًا ومنتجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة- وفق التفكيكية. والحادثة تترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). إن التفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا

نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

وعلى العموم وفي هذا المضمار نجد كتاب كير إيلام "العلامات في المسرح والدراما"، وكتاب مارتن إسبن "مجال الدراما" كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة من أهم الكتب في هذا المجال.

أما كير إيلام فيرى أن العلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج و قدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العام للعرض. وذلك يتطلب متفرجاً ذا طبيعة خاصة، ويتمتع بخبرة ذوقية ومعرفية متميزة، وربما قدرة نقدية أيضاً.

كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد، وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل إشارة على حدى، واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي. كما يتحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني بطبيعة الحال تعدد الدلالات والمعاني بعدد المتفرجين النابهين ذوي الذوق والخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص، أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس أو يقارب بين الشفرات (codes) المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها. لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية.

إن اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه. وهو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه النص أو العرض (طبيعي/ ملحمي/ تعبيرى/ واقعي/ عبثي/ تسجيلي/ رمزي... الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع. ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه (لاجوس أجري) في *فن كتابة المسرحية* (10) لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يرى لكتابة الحدث المسرحي.

كما أن قراءة فكر ( بريخت ) ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يحض المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعية يحرص على وجودها بين مسرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التي لا تخلو من العاطفة المحايدة.

ويرى أن الإقناع بواقعية النص أو الغرض/ الافتراضية لا يتم من خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنا" والإطار الزمني "الآن" والإطار الحوارية "أنت"، وهذا نفسه الذي وجدناه عند (جاري) و(أرتو) و(عند نجيب سرور) ثم عند (الاحتفاليين المغاربة) والمشاركة من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن/ هنا/ الآن). (11)

ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمنا، وغير متماثل معه في آن واحد. ولو راجعنا (الفريد فرج) في *دليل متفرجه الذكي إلى المسرح* (12) لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رسمه فنان المسرح، وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.

يعرض لرأي (جورج موانان) الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما، وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ويرى البعض أن عملية التوصيل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى (أيلام) أيضاً أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث

المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسحاب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.

ويأخذ (مارتا آسيان) عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما" على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض. وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدارسة في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي. وذلك في أسلوب أكثر سلاسة وأقل إلغزاً عن الكتابات السيميولوجية المتعددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل.

يقصر (إسبن) أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح على معطيات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفي أثناء عرضه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية ما. ويقصر (إسبن) العملية السيميولوجية برمتها على العرض المسرحي/ في المسرح/ وعلى العرض السينمائي بالوسيط السينمائي والتلفزيوني.

يخطئ إسبن افتراضات أرسطو التي تحكمت في عملية الممارسة الدرامية في أماكن كثيرة خلال عصور طويلة، وهي لا تصلح/ من جهة نظرة/ سوى لزمن أرسطو وجمهوره.

وهو يخلص في كتابه ذي الثلاثة عشر فصلاً، ومقدمة، وتمهيد إلى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى؛ إذ كان الشكل عنده يحدد المحتوى، والمحتوى يفرض شكله، والتعبير في الشكل يغير في المحتوى كما أن التغيير في المحتوى يفرض شكلاً مختلفاً للتعبير عنه. وهو بذلك ينظر إلى المسألة نظرة دياليكتيكية. وهو في ذلك يبدو متفقاً مع الشكلائية الروسية في نظرتها إلى علاقة المحتوى بالشكل، حيث ترى المحتوى جزءاً من

الشكل والشكل هو الذي يستدعي المحتوى، وهو ما التفتت إليه مسرحيات توفيق الحكيم التعليمية والعبثية... الخ.

كما يرى (إسبن) عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي - لغة الحوار، والمنظر، والإيماءات، والملابس، والمكياج، وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحيث يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من اتجاه استجابة التلقي التي قام بها (رينتشاردز) في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقه على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه (كروتشه) النقد التوليدي، ساخراً، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي، انطلاقاً من فكرة الاختلاف المرجأ التي تصورها (جاك دريدا) تأثراً بـ (هايدجر).

و(إسبن) في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة/ المؤشر/ الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض، والممثل والمرئيات، والتصميم، والكلمات، والموسيقى، والصوت، بوصفها علامات، ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين، وبالمتفرجين، وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية، وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص (إسبن) إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكن باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً عملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدي. وباختبار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئاً فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحداث ومكانها. كما يلقي الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل من الفنان المسرحي،

والمفترج من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا، والمعقدة، والمتباينة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدعوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، متأثراً برائدتين هما والفيلسوف الأميركي (تشارلز س. بيرس) (1839/1914م)، (فردينان دي سوسير) (1857/1913م).

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطئ (إسبن) القول أن المسرح، والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وصرافها وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية". ويرى أن ذلك القياس مضلل، لأن تعقيد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحياناً، أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي، وفي تعبيرات الوجوه من لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

من هنا نجد (إسبن) مثل (إيلام)، لهما وجهة نظر واحدة حول تلك القضية! كذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي، على عكس التعبير اللغوي، ونتاج معظم الفنون الأخرى، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج، مهما كانت فاعلية دوره في التنسيق بين عمل الفريق، بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلي - المعنى النهائي "الرسالة" التي تصل إلى المفترج - تتذبذب في التناغم بين فنان وآخر، أو مصمم وآخر في العرض المسرحي نفسه، مما يؤدي إلى تذبذب التناغم في وعي الجمهور أو إدراكهم اللاوعي.

ويقف (إسبن) على أرضية ما بعد الحداثة، حيث ينطلق من فكرة "إن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكي، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة. فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي مع

الشعر الملحمي والدراما" ، وهو يستشهد على ذلك بقوله "فإذا قام (ديكنز) بقراءة أجزاء من رواياته فإنه- بمعنى ما- قد مثلها ومن ثم حولها إلى دراما".

ولما كان خلط الأنواع الأدبية والسردي الانعكاسي (حكي الممثل لنفسه، وتشخيصه لنفسه كما في المونودراما) هي من ركائز فنون ما بعد الحداثة، فلأن ما يقوله (إسبن) هنا هو نظرياً ضمن منظور ما بعد الحداثة. و(إسبن) يخلط الأنواع الأدبية، ويلغي بذلك فكرة الإبداع المتخصص، ويلغي الحركة وهي عمود المسرح الفقري، ويلغي عناصر العرض المسرحي، ويلغي الضلع الثالث في العملية المسرحية وهو (المتفرج)، ويلغي فعل الحضور واحتفاليته وهي أساس المسرح.

إذا كان من رأي (إسبن) نفسه أن "الممثل الرديء يضعف دلالة كلامه" وكان (ديكنز) كاتباً، وليس ممثلاً فإن مجرد قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته سوف تضعف دلالة عمله لأنه ليس ممثلاً، كما أن قول (إسبن) في موضع آخر من كتابه "أن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية" فإن قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته، قصة كانت أو مسرحية، لا يصنع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية. و(إسبن) نفسه يدلل على صحة ذلك الرأي بشواهد متدرجة يضربها حول مذيع يطلق خبراً من الإذاعة، وآخر يطلقه من التلفزيون ليؤكد أن الخبر مذاًعاً من التلفزيون أكثر اتساعاً وكشفاً لهيئة المذيع (ملبسه، مزاجه، شكله، المنظر في الخلفية، المناظر المصاحبة للخبر الذي يذيعه)، فكل تلك علامات إضافية هامة تعطي الخبر والمذيع مصداقية أكبر وتأثيراً أعمق عند متلقي الخبر. ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدراما أربعة نظم أساسية هي:

1- **الديكور** ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدانهم ومشاعرهم.

2- **وظيفة المنظر** وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان، والزمان، والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

3- الملحقات المسرحية (الأثاث، والأدوات، والآلات، وسائر الأشياء المستخدمة في أثناء العرض).

4- الضوء، ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

النص الدرامي: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثراً دائماً للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساس للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذا لكل شخصية مفرداتها ولهجاتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).

1- السياق الدرامي: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

2- النص الفرعي (Subtext) وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد (تشيكوف) على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي. فالشخصيات خاصة في مسرح (تشيكوف) نادراً ما تقول ما تعنيه فعلاً.

3- وكذلك تعد الموسيقى والصوت من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي. يخلص (إسبن) في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدامية:

- نظم التأطير: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/ الجو).

- نظم العلامات المتاحة للتمثيل: (الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/ الحركة/ الملابس/ الماكياج/ تصفيف الشعر).



- نظم العلامات المرئية: (التصوير المكاني/ المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات/ الإضاءة).

- النص: (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية/ الأسلوب/ النوع "نثري، شعري"/ السمات الفردية/ البنية الكلية/ الإيقاع/ التوقيت).

- نظم العلامات المسموعة (موسيقى/ أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة. ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شئ ما (أسهم/ لافتات/ حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تجاوز مع الشيء الذي تصوره. كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة. أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات، وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

وفي هذا المضمار استطاع "تاديوز كاوزان" (T.Kawzan) أن يصنف نسقا يعمل في المسرح تحنل فيه العلامات البصرية أكبر نسبة وهي : الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم properties ، الملابس، الديكور، الإضاءة ، في حين تشمل العلامات السمعية: الكلام ، النغم الموسيقي، المؤثرات الصوتية الأخرى . ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة ( ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى أنساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات<sup>(13)</sup> وجدول كاوزان التالي يوضح تلك الأنساق المسرحية<sup>(14)</sup> :

علامات سمعية (ممثل)		علامات سمعية	كلام	نص الكلام	الكلمة نغم الصوت
---------------------------	--	-----------------	------	-----------	---------------------

علامات بصرية ممثلة	مكان و زمان	علامات بصرية	علامات	تعبير الوجه	3- الميمياء Mime 4- الإيماء 5- الحركة
	مكان			مظهر الممثل الخارجي	6- الماكياج 7- زي الرأس 8- الملابس
	مكان وزمان			المسرح المظهر	9- اللوازم ( الأكسسوار ) 10- ديكور 11- الإضاءة
علامات بصرية ( ما عدا الممثل )		علامات سمعية		الأصوات غير اللفظية	12- الموسيقى 13- المؤثرات الصوتية
علامات سمعية ما عدا الممثل					

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعو العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره، ومن

ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ويأخذ على (تاديوش كوفزان) في تصنيفه للعلامات المسرحية أن التصنيف يبدأ بالنص ويرى (إسبن) أن المنطقي أكثر هو بدء تصنيف علامات العرض المسرحي بالمثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه. وهو أمر لم تره (سامية أسعد) فيما كتبت عن سيميولوجيا المسرح إذ استبعدت أن يكون الممثل هو المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو الأمر الذي يخلص إليه (إسبن) حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى (أمبرتو وإيكو) في مقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي". و يخلص (إسبن) إلى أربع ركائز حول الممثل هي:

- 1- أنه العلامة الأيقونية الأولى/ لأنه علامة لإنسان/ وهو رأي اقتبسه من (إيكو).
  - 2- أن اختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه.
  - 3- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.
  - 4- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.
- يطابق (إسبن) نظمه بنظم (أرسطو) الستة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي، وعنصر بصري، وعنصر موسيقي سمعي، وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على (أرسطو) ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي.
- وخلاصة القول هي أن اتجاهات نقد الحداثة ونقد ما بعد الحداثة قد تمحورت حول سمات النص الأدب، وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع، وكيفية عملها فيه ورؤية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزءاً من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهجه الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً،

يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الاعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهاً.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو هدف أسمى عند أصحاب هذا الاتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد انعكاسي، وحوار، وقصة، وقصيدة، وأغنية، وفن تشكيلي، وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى، وتجميع ذلك كله كذرات، وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة).

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعاصرة، وشكها وسلبيتها، وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخي العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيل الواقع، وعدم تمثيله، ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف، ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، ويعمل على بتر التسلسل الزمني ويستبدله بالإشراقات الداخلية وبقع الأزمنة المتناثرة، وبناء الشخصيات بناء هندسياً لغوياً اعتماداً على الأسطورة وارتكازاً على المفارقة وميل اللغة نحو الإشارة. والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله ما زال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية.

الهوامش:

<sup>1</sup> - يفضل أتباع تشارلز ساندرز بيرس استخدام مصطلح Semiotics بينما يفضل أتباع سوسير مصطلح Semiology وبينما لا يجد كثيرون فروقاً دالة بين المصطلحين ، يذهب البعض إلى أن دلالة المصطلح الثاني أوسع من دلالة الأول . ويذهب البعض إلى أن السيميولوجيا هي " سيميوطيقا شارحة " أو ميتاسيميوطيقا Metasemiotics أي أنها لغة علمية واصفة لمختلف الأنظمة العلاماتية وترجم بعض الباحثين العرب Semiology و Semiotics إلى: سيميائيات - محمد إقبال عروي : "السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير". عالم الفكر، مج24، ع3، 1996، ص 189-206. مع ملاحظة أن نفس العدد من عالم الفكر يضم محوراً خاصاً عن السيمولوجيا والنصوص الأدبية فيه أربع دراسات - إضافة إلى دراسة محمد إقبال- تجمع بين التنظير والتطبيق على القصة القصيرة الحديثة والمعاصرة وأدب الرحلات والتجريب المسرحي ، كما يضم المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث (1997)، دراسة ضافية لجميل حمداوي عن " سيميوطيقا العنونة. سوف يكفيها هذان العددان مشقة الإسهاب في تناول السيميوطيقا في الدراسة الراهنة .

<sup>2</sup> - تراجع الفصل الأول من (On- D. Chandler (1994) Semiotics for Beginners. (Line). Available: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.htm>

<sup>3</sup> - ibid

<sup>4</sup> - ibid

<sup>5</sup> - ibid

<sup>6</sup> - ibid

<sup>7</sup> - هذه ترجمة د/ صلاح فضل في: صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992. ص99

<sup>8</sup> - مصدر سابق ، راجع الوصلة في هوامش ( 6 - 11 )

<sup>9</sup> - العديد جنس خطابي فلكلوري ينتشر في معظم القرى العربية وفيه تردد السيدات الترانيم الحزينة في رثاء المتوفى .

<sup>10</sup> - لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة فحضة مصر، 1982م.

<sup>11</sup> -يراجع: محمد أديب السلاوي، "الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث"، الموسوعة الصغيرة، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983م.ص134

<sup>12</sup> - الفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال ، شوال 1385هـ فبراير 1966م.

ص179

---

Tadeuz Kawzan .gte sign in the theatre.Drama Riview T.72<sup>13</sup>

<sup>14</sup> - رثيف كرم. السيمياء والتجريب المسرحي. عالم الفكر . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.  
الكويت. المجلد 24. العدد 03. يناير مارس 1996. ص 239.