السميائيات المسرحية بين مأزق الحداثة وشرود مابعد الحداثة

دراسة في تجربة باتريس بافيس

توطئة

سرى النقد المسرحي في اتجاهات عدة، تختلف باختلاف خلفياتها الإبستيمولوجية، التي تروم تحليل النص المسرحي باعتباره نصا أدبيا، اعتمادا على مناهج النقد الأدبي: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والبنيوي... والجامع بين هذه المقاربات النصية، أنها تهمل العرض المسرحي؛ ومن الثابت، أن وفود منهج جديد يعطل عمل سالفه أو يحتويه، وهكذا، تمكنت المقاربة السميائية من تغيير مجموعة من الاختيارات النقدية في المسرح.

وقد انطلقت قاطرة السميائيات المسرحية، وتطورت في غضون القرن العشرين، إلا أن تفعيلها تأخر؛ "فلم يدرس المسرح دراسة سميائية نسقية مؤسسة على خلفية نظرية وإبستيمولوجية واضحة، إلا في عقد الثلاثين من القرن العشرين، على يد رواد حلقة ((براغ)) (Prague)."[1] وثمة، كانت البداية التي استمرت مواكبة لحركة المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، وقد حاول رواد السميائيات المسرحية، أن يستنيروا بالجماليات الطليعية، خصوصا مع نظرية المسرح الملحمي عند برتوولد بريشت Bertolt Brecht، والثورة المسرحية التي أحدثها آنطونان آرتو Antonin Artaud.

اضطلعت السميائيات المسرحية، بمهمة تأويل الظاهرة المسرحية بمختلف أبعادها المركبة؛ إذ إن التحليل السميائي، يباشر النص مثلما يهتم كذلك بالعرض (الفرجة)، التي تعتبر اكتمالا للسيرورة التأويلية، فالنص المسرحي لا يعد كذلك، إلا "لأنه يمر بمرحلتين تاليتين، تغيرانه كثيرا أو قليل، بحيث يمكن الحديث عن ثلاثة نصوص:

1- نص المؤلف.

2- نص المخرج.

3- نص العرض."[2]

وبهذا، يظهر أن الرسالة المسرحية، تحتوي على سنن مخاتل، يتغير مع استمرار الحدث المسرحي، وبما أن السميائيات قد أخذت على عاتقها دراسة السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها،

فإن الفرع السميائي التطبيقي الذي يتمثل في السميائيات المسرحية، قد عمل على تفعيل النظريات السميائية، خصوصا عند قطبي هذا العلم في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. إذ تم تنزيل تصورات سوسير Saussure، ومقولات العلامة المتعلقة ببورس Peirce، ونموذج غريماص Greimas العاملي... ولكن كلا منها، لم يفي بالغرض نظرا لخصوصية الظاهرة المسرحية. ومما لا شك فيه، أن السميائيات المسرحية تعرف مجموعة من الإشكاليات، وأهمها الانتقال من الطرح الكلاسي للمسرح، إلى ثورة المسارح التجريبية الحداثية، ثم ما كان بعد ظهور نظريات القراءة والتأويل، التي أعادت المتفرج إلى بؤرة البحث السميائي.

هوية السميائيات المسرحية واستقلاليتها

ينتمي هذا الفرع السميائي، حسب التقسيم الذي وضعه أمبرتو إيكو Umberto Eco للسميائيات، في إطار: ((السميائيات التطبيقية)) التي تعتبرا حقلا لا حدود لنطاقه، وبالرغم من أن السمياء المسرحية اعتمدت في بادئ الأمر على ما جد من علم اللسانيات، فإننا "نستخلص... أن علم اللغة وحده، لا يمكن أن يكون أساسا للنقد المسرحي، لأنه يقوم على اللغة، بينما يعتمد المسرح على اللغة اعتمادا جزئيا فقط."[3] وقد أتت الشذرات الأولى للسميائيات المسرحية، مقترنة بفك النزاع القائم بين النص والعرض؛ وهكذا، "ظهرت في تشيكوسلوفاكيا في هذا الوقت دراستان مؤسستان، هيأتا لمعالجة علمية جديدة للمسرح. هما: ((جمالية الفن والدراما)) لـ((أوكتاف زيخ))، (1931) (O. Zich)، و((التحليل البنيوي لظاهرة الممثل)) لـ((جون موكاروفسكي))، (J. Mukarovsky)."[4] فقد كان للشكلانيين، عظيم الأثر في تشكل السميائيات المسرحية، إذ اشتغلوا على خصوصية العمل المسرحي والاندماج الحاصل بين أنماط العلامات.

ويظهر أنه قد ترتب عن هذه البحوث مجموعة من الكتابات، يتضح أنها الأساس الذي شيدت عليه السميائيات المسرحية العلمية؛ وهكذا، دبجت كتابات مثل: "((علامات المسرح)) (1938) لبيتر بوكاتيرف (Peter Bogatyrev)، ثم ((العلامات في المسرح الصيني)) لكاريل بروشاك (Karel Brosak)، و((حركية العلامة المسرحية)) لينريش هانزل (Jindrich Honzl) (1940)، و((الإنسان والأشياء في المسرح)) (1940)، و(النص المسرحي باعتباره مكونا في المسرح)) (1941)، ليبري فلتروتسكي (Jiri Veltrotsky). على أن هذه النصوص، ظلت مجهولة لفترة طويلة بأوروبا الغربية وأمريكا. ولم يترجم بعضها... إلا في السبعينيات من القرن الفارط."[5] وقد قارب هؤلاء كذلك، علاقة المسرح والفنون الأخرى

كالسينما، والحكاية الشعبية، والرواية، والشعر... ومثال هذا، تلك الدراسات التي صدرت عن مدرسة تارتو– موسكو.

وبعد هذه المرحلة، انتقل التراث الشكلاني إلى الغرب الأوروبي، الذي حاول أن يناقش الإشكاليات العميقة للمسرح، والتي تتمثل في خصوصيات العلامة المسرحية، انطلاقا مما يسمى ((التواصل المسرحي)). ومفاد هذه الأطروحة، "أن التواصل المسرحي مع الآخر، أو العلاقة المسرحية مع الآخر كما يسميها ((جورج مونان)) Georges Monin، تتأسس على ثلاثة عناصر أساسية:

- المرسل– المبلغ.
- المرسل إليه– المتلقي.
- الخطاب المسرحي."[6]

وتشير هذه الرؤية، إلى كون التواصل المسرحي أداة تربط الصلة بين المبدع والمتلقي، سوى أن طبيعة التواصل في الفن المسرحي، تخضع لإكراهات مخاتلة اللغة المسرحية (بمفهومها الواسع)، "وفي النهاية يرى مونان أنه من الأفضل، أن نفسر ما يحدث في المسرح أثناء العرض، باستخدام كلمة الإثارة Simulation، لا كلمة التواصل."[7] وبوضعه لمفهوم ((الإثارة))، فقد نبه مونان إلى إمكانية تجاوز النموذج التواصلي، نحو تصور أكثر رحابة.

وقد أشار أندري هيلبو A. Helbo، في مقاله: ((السنن المسرحي))، إلى الوضعية الإبستيمولوجية للسميائيات المسرحية، وإشكاليتها التأسيسية، فتساءل قائلا: "هل توجد سميائيات مسرحية؟ – ثم أجاب على سؤاله موضحا ذلك حيث قال– يمكن لهذا السؤال أن يتضمن إجابته، فافتراضنا لفضاء بحث محتمل، لا يمكن أن يكون مشروعا، دون أن يتقيد بشروط محددة ومناسبة للتواصل المسرحي ووظائفه."[8] ولهذا، فإن مسألة تأسيس السميائيات المسرحية قد كانت خاضعة، لإشكالية خصوصية الظاهرة المسرحية، التي تحتاج، تفريد منهج دراستها ضرورة؛ الأمر الذي دفع هيلبو، إلى ربط التأسيس الفعلي لسميائيات المسرح، بشرط تحديد التسنين Le Codage المناسب للظاهرة المسرحية.

لقد كان للناقد الفرنسي رولان بارث Roland Barthes، اليد الطولى في التأسيس العلمي لهذا الفرع السميائي، فقد كانت المقالة التي أذاعها ((طاديوز كوزان)) سنة 1968 بمجلة ((ديوجين))، استمرارية للاستهلال الذي أقره بارث في مقالته ((الأدب والدلالة))، والتي قارب فيها فعل الإنتاج المسرحي، حيث

وصف المسرح بأنه آلة سبيرنيطيقية، تعمل محركاتها بمجرد إزاحة الستار – إن وجد– على نثر عدد هائل من العلامات، فالمتفرج يتلقى في الوقت ذاته، كتلة مكثفة من المعلومات المتعلقة بالملفوظات، والديكور، والأكسسوارات، والملابس، والإنارة، والمكان الرحكي والدرامي، وإيماءات الممثلين، فنكون بذلك قد أنتجنا بوليفونية فنية حقيقية.

وهكذا، فإن مقالة كوزان انطلقت من أرضية بارث السميولوجية[9]، وكانت بداية فتح جديد في هذا المجال؛ يقول: "((لقد ركبت قطار السميائيات سنة 1966، بعد اطلاعي على كتاب ((بارت)) (قضايا السميائيات) (Élément de sémiologie)، (...) وكانت باكورة ذلك مقالة نشرتها بمجلة ((ديوجين)) (عدد61 شتاء 1968)، بعنوان ((العلامة في المسرح)): مدخل إلى سميائيات وفنون الفرجة."[10] ونلاحظ بأن كوزان، ركز في كتاباته على النزعة البنيوية، التي كانت تدعو إلى جمع العلامات ورصفها في حزمة أنساق سميائية؛ ومن ثمة، وضع تصنيف لهذه الأنساق.

أدى هذا التراكم الحاصل في هذا الفرع السميائي، إلى وضع إشكالية دراسة شبكة العلامة، في موضع أسئلة تتكاثر مع تطور الجماليات المسرحية، "فكل ما يعتلي الخشبة باعتبارها فضاء فارغا، –على تعبير بيتر بروك Peter Brook– عبارة عن علامة."[11] ولذلك، فقد تميزت كتابات مرحلة التأسيس بالعفوية تارة وبالنمطية طورا، إلا أن الدراسات التي تلت تلك الفترة، اتصفت بقدر محترم من العلمية ومنها: "أعمال ((باتريس بافيس Patrice Pavis)) مثل ((قضايا سميائيات المسرح)) 1976 ((وأصوات الخشبة وصورها)) 1982... وبحوث آن أوبرسفيلد (A. Ubersfeld) ((قراءة المسرح)) 1977، و((مدرسة المتفرج)) 1982، وأندري هيلبو (A. Helbo) ((سميائيات العرض)) 1975، و((الكلمات والإيماء)) 1983، و((فرانكو دو روفيني)) (F. de Ruffini) ((سميائيات النص)) 1978، وكير إيلام (K. Elam) ((سيميائيات المسرح والدراما)) 1980، و((مارتن إيسلن)) ((حقل الدراما)) 1987، (...) وسنكتفي بالإشارة إلى بعض الأسماء اللامعة أمثال ((جان ألتير)) (J. Alter) و((ميشيل كورفان)) (M. Corvin) و((أمبرتو إيكو)) U. Eco، وغيرهم."[12]

لقد قام هؤلاء بجهود حثيثة، لإبراز خصوصية العلامة في المسرح، وكان من أولويات السميائيين، تخليص الظاهرة المسرحية من النماذج الهيكلية للنقد الأدبي من جهة، وإثبات صيغة نظرية تحفظ للجماليات المسرحية حدودها من جهة أخرى. وبالمقابل، فإن التحدي الذي فرض على السميائيات المسرحية، كان يتمثل في العمل على مفارقة النموذج اللساني للفن المسرحي؛ ففي الوقت الذي جوز فيه

بعض المنظرين استقاء بعض المفاهيم اللسانية كالنسق، والدال، والمدلول، والسنن، والتواصل، والفونيم، والمورفيم، والمونيم... امتنع فيه بعضهم عن هذا الإسقاط الساذج؛ فالسميولوجيا التي بلورها بارث انحازت إلى مفاهيم كالنسق والإجراء، والمحور الاستبدالي والتوزيعي، والتقرير والإيحاء، والحضور والغياب... وذلك لكون بارث كان على وعي بأن لسانيات سوسير، ليست إلا أرضية لبناء السميولوجيا. فهناك، بعض المفاهيم الدقيقة في اللسانيات يعسر تطبيقها على المسرح، لأن تجاور حقلين مختلفين يعيق المقاربة، "بل إن تبعية سميائيات المسرح للسانيات في مرحلة من مراحل حياتها، واستعارتها لمفاهيمها وإجراءاتها المنهجية بشكل ميكانيكي، قد قادها إلى مأزق نظري وتطبيقي، ودفعها إلى الخوض في قضايا لا جدوى منها."[13] فاستنساخ النماذج المعدة سلفا، يفقد الظاهرة المسرحية خصوصيتها الفنية، حيث إن وضع سميائيات المسرح تحت وصاية اللسانيات أمر بالغ الخطورة، لكون الظاهرة المسرحية جمالية أولا وثقافية ثانيا.

إن تطبيق النموذج اللساني، ناظره تطبيق آخر لنموذج مخالف له في خلفيته الإبستيمولوجية، يتجسد في النظرية المقولات العلاماتية لشارل ساندرس بورس، التي أفرزت مجموعة من التفريعات المنطقية للعلامة، "ولعل التوظيف الوحيد المقنع للثلاثيات البورسية الثلاث... هو توظيف ((نادين)) Nadin (1979)؛ لكنه دفع مقابل دقته النظرية؛ طابع عمله التجريدي الذي لا يحترم خصوصية المسرح."[14] ومن الجلي، أن الإسقاط العمودي لتصورات سوسير أو بورس، ينم عن وعي قاصر بهذه الخلفيات المعرفية، فتلك القوالب الجاهزة لن تفيد الظاهرة المسرحية، ولكنها ستكون أرضية تؤسس لمقاربة منسجمة مع جمالية الفن المسرحي؛ ذلك أن "سميائيات المسرح في رأينا، ينبغي أن يتقاطع فيها عدد كبير من المعارف والاختصاصات العلمية، وذلك حتى تتمكن من فهم الظاهرة المسرحية وتفسيرها؛ لا باعتبارها مجموعة من الرسائل فقط، وإنما بوصفها مجموعة من الشفرات الخاصة والعامة، التي تحكمها قواعد وقوانين مستقلة: ولكن في إطار نسق كلي تستمد منه دلالتها الكلية."[15]

موضوع السميائيات المسرحية

ولهذا، فإن موضوع السميائيات المنحصر في نقطة دراسة السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها، يؤدي بنا إلى نتيجة مفادها أن السميائيات المسرحية يجب أن نهتم بهذا المعطى النظري، في أفق بناء نسق سميائي خاص؛ إذ "تذهب السميائيات المسرحية إلى كشف العناصر التي تؤلف المسرح؛ أي العلامات وأنساقها المختلفة، وتعمل أيضا على معرفة المبادئ التنظيمية للدلالة المسرحية، وأنماط

اشتغالها في هذا الشكل الفني المتعدد."[16] الذي يتطلب حسب بافيس دراسة مختلفة الزوايا النظرية، الأمر الذي يجعل من مطلب تحديد موضوع هذا الفرع السميائي يبدو مستحيلا نوعا ما، لأن عجلة الجماليات المسرحية تشهد دورانا سريعا، ولا تقف عند محطة معينة، تتيح للدارس الإمعان في الظاهرة الجمالية المسرحية، ومسألة تحققها السميائي. ولذلك، فقد حاول رولان بارث أن يتدارك المأزق التواصلي المباشر الذي وقعت فيه للسميائيات المسرحية، "فبارث إذن يوسع حقل السميائيات ليشمل كل الوقائع الثقافية."[17]

وقد ارتبط التلقي المسرحي بالسميائيات منذ مهد هذه المقاربة، إلا أن التصور الباني للنظرية عند كل دارس يعرف اختلافا طفيفا، يرجع إلى الخلفية التي تندمج فيها الممارسة النقدية وتستمد منها مادتها الفلسفية، فنظريات التلقي المسرحية، منها ما "اعتمد على معطيات التحليل النفسي الفرويدي، وخصوصا مقوله النفي «Dénégation» كآن أوبرسفيلد، ومنها من تبنى طروحات جمالية كباتريس بافيس، ومنها من عالج المسألة من منظور فينومينولوجي كأندري إيلبو، ومنها من درسها في ضوء البسيكو–سوسيولوجيا كريتشارد شيشنر، ومنها من اعتمد على معطيات علم النفس المعرفي كماركو دومارينز، ومنها أيضا من استند على معطيات علم الاجتماع، وعلم النفس، وسوسيولوجيا الفن، كريتشارد دوماسي."[18] واستنادا إلى التراكم الذي خلفه بافيس في الدراسات السميائية للمسرح، سنحاول أن نقدم قراءة لنموذجه التحليلي، لكي نتلمس طبيعة الصيرورة التي حكمت التطور المعرفي لكتاباته.

باتريس بافيس، من النموذج السميولوجي إلى رحابة التأويل الثقافي

واكب هذا المنظر، حركية المسرح العالمي منذ منتصف القرن العشرين، حتى اللحظة الراهنة، وساهم كثيرا في كل التطورات التي شهدها النقد المسرحي، وقد حدد هذا الباحث السميولوجيا المسرحية في ((معجم المسرح)) قائلا بأنها: "منهج لتحليل النص و/أو العرض؛ إذ إن هذا المنهج، ينتبه إلى كونه تنظيم شكلي للنص أو العرض، ويعتبر كذلك، تنظيما داخليا للأنساق الدوال، التي يتشكل من خلالها النص والفرجة التي يتضمنها، ينتبه هذا المنهج كذلك، إلى دينامية السيرورة الدلالية، ومسألة بناء المعنى بتوسط من الممارسين المسرحيين، ومن عموم الناس أيضا."[19]

ويعتبر النموذج الذي قدمه بافيس في معجمه أكثر ملاءمة، نظرا لبحثه عن سبل الوساطة بين المنتجين في حالة التحليل السميائي للظاهرة المسرحية، غير أن هذه المقاربة لا تغادر كونها تتبعا لمسار السنن المسرحي اعتمادا على إملاءات الخطاطة التواصلية. ولهذا، فإن أعظم "المهام التي يمكن

للسميولوجيا المسرحية أن تقوم بها، تنحصر في التنقيب عن البنى العميقة للخطاب."[20] ولم تتمكن سميولوجيا بافيس من الثورة على هذا النموذج، إلا حين قام بمراجعة هذا التصور، حيث جاوز نفسه باعتماده نظرية التلقي.

من سميولوجيا التواصل إلى سميائيات التلقي

يظهر أن باتريس بافيس، كان يحدد السميائيات المسرحية: بكونها منهجا يستطيع مناجزة الظاهرة المسرحية، باستخدام مجموعة من المفاهيم والآليات التي تساعد في قراءة الفعل المسرحي، للتوصل في نهاية الأمر، إلى نمذجة للعلامات. حيث يستخدم السميائي، إواليات الوصف والرصف البنيوي، غير أن هذا النموذج الذي اعتمده بافيس، قد عمد بنفسه إلى إثبات عدم جدواه التي كان يدعيها؛ ولذلك، قام بتغيير الاتجاه نحو جماليات التلقي، عبر مزج التصورات السميائية بالجماليات.

لقد نهل بافيس من معين نظريات التلقي الألمانية (كونسطونس)، وقد حاول "إزالة اللبس الذي يمكن أن يكتنف مفهوم التلقي، وذلك من خلال التمييز بين نوعين من التلقي، فهناك تلقي المتفرج للفرجة والنص المؤدى. إنها وضعية تواصلية ملموسة، وإحدى شعب الجمالية، تقتضي وصف العمليات النفسية والشروط الاجتماعية لهذا الإرسال. فمعرفة العمل المرسل بهذا الشكل، بطبيعة الحال، ومعرفة طاقات معناه ضرورية لفهم هذا التلقي الفردي؛ ويضاف من جهة أخرى، لهذا التلقي المحسوس والفردي، دراسة تلقي نفس العمل في عدة عصور مختلفة، وبالتالي، وفق انتظارات ونماذج إيديولوجية متنوعة. فبهذا النوع من التلقي، (تاريخ التلقي أو جمالية الأثر المنتج)، تهتم نظرية التلقي في ألمانيا."[21] ومما لا شك فيه، أن بافيس قد استفاد من تصورات ياوس في جماليات التلقي، التي تروم الاشتغال العمودي قصد تحقيق المسافة الجمالية، ثم القراءة الأفقية لأجل ربط العمل الأدبي بسياقه التاريخي.

نجم هذا التطور الذي نشهده في مسار بافيس الفكري، عن وفود قراءة جديدة للأعمال الفنية، غيرت طبيعة الاشتغال النصي التقليدي؛ ولهذا، فقد انتقد كثيرا الرؤية السميولوجية التواصلية، التي تربط المسرح بسيرورة التواصل التي تجعل من الظاهرة المسرحية مجرد علاقة بين مرسل ومرسل إليه، حيث يقول: "إن مقاربة نظرية الإخبار أو سيميولوجيا التواصل، تعتبر الفرجة غالبا كإرسالية مكونة من إشارات مرسلة بقصدية من الخشبة إلى متفرج، متموضع ضمن وضعية مفكك للرموز «Cryptanalyse». إن هذه التصورات جد ضيقة، بل خاطئة قطعا."[22] ذلك أن العلاقة بين المتفرج وبين الخشبة، تظهر على أنها

جسر مباشر، لا تتدخل فيها معطيات سوسيولوجية، أو سيكولوجية، أو إيديولوجية... فالمتفرج في هذه الحالة، يتجسد باعتباره آلة للاستقبال، وليس إنسانا مفكرا يمتلك استراتيجيات تأويلية. "وعلى أنقاض هذا التصور، سوف يبني بافيس موقفه المستوحى أساسا من اجتهادات جماليات التلقي حيث سيركز، بالخصوص، على بعض المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار «Horizon D'attend»، وقضية السؤال – الجواب في إطار علاقة النص بالمتلقي، إلا أن المفهوم الذي سيستأثر باهتمامه أكثر... هو مفهوم التحقيق «Concrétisation»."[23] نظرا لانسجامه مع طبيعة السيرورة الإنتاجية للفن المسرحي.

وبالرغم من انتقاد بافيس للسميولوجيا التواصلية بشدة، إلا أنه لم ينفي وجود رواسب لها في الدراسة الجمالية للأعمال الفنية، فسلسلة التحقيقات التي يقوم بها المتفرج، تحيلنا إلى أفق انتظار مفترض. إذ يرى بافيس، أنه بحاجة إلى نسق منظم له، فما ينقص "نظرية أفق الانتظار هاته، إذن، هو الشكلنة «Formalisation»، على مستوى النماذج ((المتحاورة)) مع النص، بالإضافة إلى نسق سيميولوجي محدد بشكل كاف ومبنين، من أجل إعطاء شفرة للانتظارات، كما هو معلن عنها داخل النص المفكر فيه."[24] فكل قراءة معينة، يجب أن تحاول إفراز نسق قرائي، انطلاقا من سلسلة التحقيقات التي لخصها بافيس في:

1- نص الترجمة المكتوبة.
2- التحقيق الدراماتورجي.
3- التحقيق الركحي.
4- التحقيق التقبلي.[25]

فهذه التحققات، بإمكانها أن تمثل تصنيفا محتملا لنسق قرائي سيساهم في تشكيل نسق للأنساق الأخرى، ومن ثمة، نشكل نمذجة للتلقيات؛ واستنادا إلى هذا التصور، يمكن القول بأن النص المسرحي رغم كل شيء، يعتبر بنية ثابتة نسبيا وقابلة للتفكيك والمطاردة، غير أن الطبيعة المخاتلة للعرض، تأبى وترغب عن كل إرادة قوة في الإمساك بها، وذلك لكونها متعددة العوالم الفنية، والمشارب الجمالية.

وقد أشار بافيس أيضا، إلى إشكالية الفضاء الركحي والدرامي، الذي يحدث تغييرا جدريا في استراتيجيات التلقي، فقد خضع المكان لتحولات مستمرة (مسرح دائري –آغورا، ساحة، كنيسة، قاعة إيطالية...)، أثرت على سيرورة التلقي، فالوجود الحي والمفروض للمؤدي والمتفرج، يحتم مقاربة المكان

بكيفية تجعل حضوره في التحليل أمرا محوريا، فالعرض المسرحي، منطقة عازلة ومشحونة بالإكراهات الجمالية، والسوسيولوجية، والسيكولوجية، والإيديولوجية... التي تحتم على المتفرج، أن يأخذ بعين الاعتبار وضعيات عدة في تأويل العمل الفني؛ ونظرا للتغير الذي يطرأ على المسرح خصوصا في الفترة المعاصرة، فقد اتجهت التنظيرات نحو تصور مغاير في القراءة، يعمل على استقاء عدته المنهجية من مجموعة من المجالات، إلا أنها تلتقي في الإدراك السميائي الثقافي.

من التلقي السميائي إلى سميائيات الكون الثقافي

اتسمت الحقبة المعاصرة، بنوع من الغموض الهوياتي الذي أصاب كل نظريات الفن؛ ذلك أن مرحلة الحداثة، قد علقت آمالا كبيرة على تصوراتها التي كانت تنشد العلمية، والاتساق المعرفي، والسيطرة على الطبيعة... ولكن ما فتئ هذا الحلم أن أفل، خصوصا في ميدان الفنون، ولا سيما المسرح. فبعد الثورة الجمالية لأنطونان آرتو، ظهرت أزمة الحداثة في أبرز تجلياتها، وكان من الضروري، تغيير الوجهة صوب تصورات منافية كليا لما سبق؛ ومنه، دعوة آرتو إلى مسرح ينبذ الملفوظات، التي طغت على المسارح منذ أرسطو؛ وهكذا، فإن "حذف الكلام يعتبر بالفعل، تغييرا كليا لقواعد اللعب، وتعديل شمولي لتقنيات التأويل."[26]

ولذلك، فقد انزاح المنظرون الجماليون والسميائيون في المسرح، خلف تيار ما بعد الحداثة، الذي جرف ورائه كل التصورات الفلسفية العقلانية والنسقية، التي انبنت عليها المناهج النقدية الحديثة، التي كانت تدعي الإحاطة الشاملة، مثل المقاربة: اللسانية، والسميولوجية البنيوية، والتواصلية... "فمنذ سنة 1990، تغيرت طبيعة المسرح كثيرا، ذلك أن الرؤية التي شكلها المنظرون في هذا الحقل، خضعت لتغيير قطري، إلى درجة أننا لم نعد ندرك أي اسم سوف نسم به المسرح، وما هي الأسئلة التي يمكن أن تؤطره. فهل سنتحدث عن المسرح في التقليد الإغريقي، وما يتعلق به كمصطلح الدراما، وما يرتبط بها من النصوص، والإخراج وتحققاته، وفن الأداء، أو الأداء الثقافي المتعدد السبل والوسائط، التي تتولد عن مفهوم البينية Intermédiarité؛ ومن هنا، فهل سنتحدث عن فن الهجنة، أو عن مجرد حدث في فضاء عمومي؟"[27]

تنبه باتريس بافيس إلى هذه التحولات التي حصلت في المسرح المعاصر إبان ثمانينيات القرن المنصرم، فخصص دراسة نقدية صدرت بداية التسعينيات تحت عنوان: ((المسرح في ملتقى الثقافات))،

وقد انكب في هذا الكتاب، على اختبار مدى نجاعة السميائيات في احتضان مفهوم التكامل. وهكذا، أكد أن "مسألة دمج النموذج السوسيوسميائي والمقاربة الأنثروبولوجية، ظلت أمرا صعب التحقيق لردح من الزمن. لكن الإنتاجات المسرحية للحركات الطليعية، كانت تبحث عن السبيل المؤدي إلى تجاوز النموذج التاريخي للمسرح الغربي، بوضعه في محك لثقافات متعددة عبر اللجوء إلى طقوسها وأساطيرها، أي إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها نموذجا شاملا، لتكامل كل الخبرات والمعارف التي راكمها كل من باربا، وكروتوفسكي، وبروك، وشكسبير..."[28]

ضمن هذا النهج النظري، تمكن بافيس من اقتراح نموذج تحليلي ينهل من المنعطف الثقافي الذي شهدته الدراسات السميائيات، التي اتجهت آنئذ نحو اعتماد مفهوم التكامل. وعليه، فإن هذا النموذج السميائي، يضع إطارا مرجعيا له يتحدد في مفهوم الثقافة. "وعموما، يمكن أن نعتبر الثقافة نسقا من الدلالات –أي نظام شكلي على حد لوتمان– بفضلها يستطيع المجتمع أو الجماعة، أن تفهم ذاتها في علاقتها مع المحيط الخارجي، أي الكون الثقافي."[29]

لقد اقترح بافيس نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، نموذجا ينطلق من سميائيات تجعل من نفسها ملكية مشاع لحقول متعددة وأولها الأنثروبولوجيا. وهكذا، فإن السميائيات في هذه الحالة "لا تهدف إلى تقاسم الأسنن المشتركة بين الكاتب، والممثل، والمخرج، مع المتفرج الذي يفك أسنن العلامات التي تصله بشكل ميكانيكي وقصدي."[30] حيث إن طبيعة التلقي السميائي، في حالة الفرجات المتعددة يصعب تطبيقه، ومن ثمة فإن الأنثروبولوجيا تتميز بكونها ترسانة نقدية غنية، شيد عليها بافيس كتابه ((المسرح والفرجات))، ذلك أنها "ذات منظور جامع قابل لاحتواء كل المقاربات السابقة للمسرح بما فيها السميولوجيا نفسها."[31]

خصومة المسرح المعاصر وشرود مابعد الحداثة

تحت هاجس وضع المسرح المعاصر ضمن إطار نظري ومنهجي، يمكن الدارسين من الفهم والتأويل؛ انطلق بافيس في دراسات فكرية أركيولوجية، تروم لم شتات المسرح المعاصر، الذي أصبح يعيش في متاهة فقد فيها كل ملامحه، "فما يزعج المتلقي/المتفرج في هذا الفن، هو أزمة الهوية في ((المسرح والفرجات))، فإذا لم يتوصل الخبراء، والنقاد، ودكاترة الجامعات، إلى توافق حول موضوع أبحاثهم ومجال تطلعاتهم؛ فكيف يرجي من الشخص الهاوي إيجاد حل لتلك المعضلة، وكيف سيتمكن من

تجاوز هذه الأبواب المغلقة، لا سيما وأنه في الحقيقة الأمر لا يوجد في غالب الأحيان، لا باب ولا مبنى مسرحي، ولا حتى مؤسسة نلتمس منها آثار هذا الاسم العريق؟"[32]

يشير بافيس إلى أن المسرح، مر من مسار عسير بعد الفترة التي ظهرت فيها المسارح الطليعية؛ ويعتبر هذا الإبدال الجدري في "المسرح تحديدا (مصطلح مؤقت...)، هو موضوع: ((معجم الأداء والمسرح المعاصر))؛ وأملي الوحيد –يقول بافيس–، هو أن لا يتوصل هذا الكتاب إلى نتيجة حتمية، إن عاجلا أو آجلا؛ وأقصد بالعاجل كون المسرح الحالي سريع التحول بشكل ملفت، حيث إنه يتقدم ويتطور، قبل أن نبلغ إلى درجة من الوعي به. وأريد بالآجل، أننا لن نتمكن من تجميع رؤية موحدة وجامعة مانعة حول التفكير المسرحي، واستعاراته اللامتناهية."[33]

التزم بافيس في بحوثه الأخيرة بنسبية الحكم النقدي، وانفتح كذلك على التأويلات المتعددة للظاهرة الجمالية، ذلك أن فن المسرح يعرف تقاطعات متعددة، ومنها كثرة المتدخلين في الإنتاج. ولذلك، "فالمؤلف الدرامي الحقيقي، يكتب مسرحيته برؤية جماعية تتمثل في توقعه للجمهور المفترض، الذي يصير حينئذ وإلى حد كبير، مسؤولا عن العمل الفني."[34] وقد أكد بافيس، أنه لا يزعم رسم حدود دقيقة لكل النطاقات المؤسسة للمفاهيم النظرية، كتلك التي تم تحديدها بشكل كلي في الدراماتورجيا الكلاسية؛ ولذلك، "فقد أراد أن يقدم الوضعية العامة لفنون الخشبة، والمصطلحات النقدية، والنظرية المستعملة بطريقة بسيطة، بدء من سنة 1960 وأكثر من ذلك، منذ منعطف الألفية. وبالفعل، – يتوجب اختيار بعض التحديدات التاريخية– فبعد تحطيم جدا برلين (1990)، وانهيار البرجين التوأمين في نيويورك (2001)، ونحن نلحظ نقلة اقتصادية، أضف إلى هذا، الطفرات المتسلسلة في فلسفة وجمالية الفعل المسرحي، فمنذ سنة 1980 عرف المسرح على الاقل ثلاث طفرات هامة:

- قمة وانحدار الإخراج المسرحي، والنقد، والسياسة الكلاسية.
- ظهور مسرح الصور، الذي يضم ممارسات مشهدية الأكثر تعددا، ويسعى إلى الاستقلالية الجمالية.
- الازدهار والانحطاط السريع لمسرح المثاقفة."[35]

وموازاة مع هذا التطور، فالمسرح مازال ينظر إليه باعتباره موضوعا جماليا، وتخييليا، ومؤسساتيا في العالم البرغماتي الأنجلو– أمريكي، فالدراسات الأدائية والدراسات الثقافية، غدت الظاهرة الأكثر تسجيلا في الحقل الثقافي واللساني ضمن المنظور الأنجلو–أمريكي للمسرح، الذي أصبح ينظر إليه

بوصفه أداء ثقافيا Performance culturelle، أو نشاطا أدائيا Activité Performative، فنحن نخلق أعمالا فنية ذات أجزاء متعددة متوغلة في الحياة الاجتماعية، وتعتبر تلك الأعمال، موضوعا لأبحاث أنثروبولوجية أكثر منها جمالية؛ "وبالفعل، فإذا ما استوعبنا الأدائية على هذا النحو، فإنها ستقودنا إلى نهج آخر في العمل والانخراط في الفضاء الاجتماعي... وهكذا، فبإمكاننا أن نتصور مدى تغير المشهد المسرحي منذ سنة 1990."[36]

ومع ذلك، فإن بافيس لا يتفق مع هذه الطفرة في جوانب عديدة، ويعتقد بأنها غير قادرة على تحديد نطاق اشتغالها، بسبب تكدس كم هائل من التجارب الأدائية، فلا يمكننا تجاهل غنائها، وأثرها على المسرح الجمالي والتخييلي للقارة العجوز. "فالمسرح منذ الأزل، كان مرآة كبيرة لتطور المجتمعات والفنون، وقد قدم ومزال يقدم خدمات جمة للسوسيولوجيا وللمؤلفين في هذا الحقل، وللسيكولوجيا، والسميولوجيا؛ مما يشير إلى الإثارة التي تحدثها الأدائية، في كل أنواع المسرح."[37]

إن المواجهة الأخيرة بين الإخراج والأدائية، وبين الجماليات والأنثروبولوجيا، وبين الفن والمجتمع، ولد أعمال فنية كثيرة، وأعطى الحق في انبلاج نوع من التفكير الذي لا يمكننا أن نتجاوزه باستمرار لأنه نسبي التحقق، فإذا كان بإمكاننا أن نتصور بأن العالم بين 1980 و2010، قد تغير جدريا، فإن علينا أن نتأول مدى تأثير هذا التحول على الفن ونظرياته.

جمالية اللاصفاء ومصير السميائيات المسرحية

تغيرت ملامح الدرس السميائي منذ السبعينيات، حيث إن سميائيات النص Sémiotique Textuelle على سبيل المثال، قد فطنت إلى عجز المقاربة البنيوية في تحليل النص الأدبي؛ ونظير ذلك سيكون أقوى في فن المسرح، فالتغيرات الجدرية التي شهدها، كانت نتيجة لمد مابعد الحداثة التي تعتبر "حركة جمالية عامة، تضم بعض النزوعات الفكرية، والثقافية في مرحلة ما بعد سنة 1950."[38] ولأجل هذا، انحازت السميائيات إلى البعد التأويلي الواسع، وأصبحت تتقاطع مع فلسفة اللغة، والأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، وعلم النفس، والجماليات...*[39]

أما في ما يتعلق بالسميائيات المسرحية، فإنها هي الأخرى خضعت لتغييرات جوهرية؛ ومن ضمنها استفادتها من الجماليات المسرحية، والدراماتورجيا، ومن الدراسات الأدائية، والطروحات الفكرية لمابعد الحداثة، والتداوليات، واستراتيجية التفكيك، والفينومينولوجيا، والدراسات الثقافية... وهكذا، يتضح

"بدون شك، أن المسرح يعد بطبيعته تلك؛ فنا (لا صافيا Impure)، ولذلك فلا يسعنا إلا الارتباط بتتبع الأسنن الدلالية الأكثر عرضة لمفعول اللاتجانس Hétérogénéité، (ما يسميه بارث الحجم أو كمية المدلول المضاعف، أو ما يطلق عليها: الضرورة البوليفونية)."[40] ما يؤدي إلى هجنة أجناسية، تمزج المسرح بالفنون كالرقص، والفنون البصرية، والغناء، وتقنيات الفيديو المتعددة... فالفعل المسرحي، لم يحافظ على بنيته الكلاسية، التي كانت تعتبره فنا خالصا، "فعلاقة المسرح بوسائط الاتصال، أصبح قدرا حتميا أملته التحولات السوسيو–ثقافية، المواكبة للثورة التكنولوجية الحديثة، والتي لم تسلم من تأثيرها مختلف الفنون، وفي طليعتها المسرح والفنون التشكيلية."[41] وهذا الامتزاج، كان دافعا لانخراط المسرح في سيرورات إنتاجية مغايرة تماما، ومنه اتجاه المسرح إلى الدراسات الأدائية؛ ففن الأداء، ينحدر من مجال التشكيل، والرياضة التي تتجلى في عدد من الفنون المتصلة بها من مثل: الباليه، واللعب البهلواني، والرقص الاستعراضي، وألعاب السيرك...

ويتحدد الأداء Performance، بوصفه "تجسيدا لفعل أو نص، يعد حدثا ينتج عنه الأداء الآني Live: إذ هو في الوقت نفسه مباشر، وتجسيد فعلي من طرف كائن حي. فيمكننا بالتأكيد، أن نتخيل مسرحا للكراكيز، والدمى، أو الأشياء الجامدة، إلا اننا يجب أن ندرك بأن الأداء، هو ما ينتج عن الفعل الإنساني حصرا."[42] فالأداء المسرحي إذن، يمكن أن نقاربه بوصفه اشتغالا فزيائيا لجسد الإنسان، الذي يعتبر الأداة الإدراكية التي تختبر العالم، فالأداء في التصورات الأنجلو– أمريكية، ينزع نحو الجسد الذي كان مدار للتداخلات الأجناسية، فقد استفادت الفنون التشكيلية، من الوضعية المركزية للجسد في المسارح الأمريكية، "وهذا النزوع في الفنون التشكيلية له أصول في فنون الجسد Body art، وفي المسرح الباطني والروحاني الأنطولوجي لريتشارد فورمان Richard Formen، ونلمسه كذلك في فن الروك Rock، وفي شعر لوري أندرسون Lauri Anderson، وفي الأدائيات النسائية الأكثر استفزازية."[43]

تجمع هذه التطورات بين الماضي الكلاسي، والحاضر المشوب بمجموعة تقاطعات نظرية. ولهذا فإنها، يجب أن تؤدي إلى عقد آمال كبيرة، على إمكانية خلق سيرورة تأويلية كونية، يمتلكها المتفرج ويستطيع من خلالها، أن يصير منتجا للأحكام النقدية الفنية؛ وكل ذلك، لا يتم إلا في أفق تدمير الغموض الناجم عن أزمة الحداثة، وانكسار النسق العام للغة النقدية، الذي لا يؤدي في نهاية التحليل إلى حقيقة ثابتة. "وباختصار، فالمعنى هنا غير محذوف أو مغيب تماما، ولكنه ببساطة يسعى إلى أن يصيرا تأثيرا فرجويا ليتحول بعدئذ إلى عنصر من بين العناصر التي تندمج في ما بينها، لتتمكن من الإخلال

بمعايير الإدراك."[44] حيث إن القراءة المعاصرة للفرجة الأدائية، لن تحاول الإمساك التام بالمعنى، ولكنها ستفترض فقط إضفاء معنى مؤقت، في أفق إعادة تحريك دواليب السيرورة السميائية.

وفق هذه المعطيات، يتبين بأن دور المتفرج في المسرح المعاصر، ليس محددا سلفا، وإنما يخضع لإكراهات ثقافية، وتعدد وجهات النظر؛ مما يحتم علينا، ملاءمة مفهوم المتفرج مع الثورة التي شهدها الفكر الكوني، فالمتفرج في المسرح الحالي، ليس شيئا آخر، عدا كونه إنسانا. ولذلك، فالمتفرج ينشطر انطلاقا من هذا الطرح إلى:

الإنسان المتفرج HOMO SPECTATOR

← محقق Enquêteur

← خبير Experts

← متحول Flâneur

← زائر Visiteur

← رحالة عابر Voyageur en travers[45]

إن صعوبة كبيرة تكمن في إمكانية وضع حدود للجماليات المسرحية، لأن مفهوم المسرح نفسه، الذي كان سينظر إليه بوصفه غربيا، أصبح الآن مجالا لمنازعات نظرية من طرف الدراسات الأدائية التي تبين بأن نطاقه شاسع لا نهاية له، مما يتطلب أيضا مقاربة لجماليات مغايرة. ومن جهة أخرى، فإننا إذا توقفنا عن تحديد المسرح بوصفه حضورا ماديا ومباشرا للمؤلف أمام المتفرج، فنحن نقوم بالمقابل بربط علاقة للوسائط مع بعضها، وبالتالي، ومع أنواع أخرى من المتلقين/ المتفرجين. وهكذا، "فالنظريات والجماليات المعاصرة، قد فجرت حقل المسرح إن كما أو كيفا في إطار الوسائطية، وهذه الوضعية التفجيرية يمكنها أن تكون كذلك، فرصة ناجحة في تجديد الجماليات المعاصرة."[46]

أقر غي سكاربيطا Guy Scarpetta، بأن المسرح المعاصر قد كان الفن الأكثر تأثرا بأزمة الحداثة؛ الأمر الذي اضطر المسرح إلى مراجعة ذاته، ولكن عبر مجموعة من النزاعات المتواصلة التي تحصل داخله، "فالحقبة الحالية هي مرحلة المواجهات والإصابات والهجمات المتبادلة، بين الفنون والحركات التي تنفي نفسها بنفسها... ويتعلق الأمر، بالتحديات التي يفرضها الفن، عبر مواجهة فن آخر من أجل تجاوز التعارضات القائمة بينها، ليصل في النهاية إلى وضع هيكلة لاصافية ولقيطة."[47] وقد خرج المسرح من تلك التعارضات، فاقدا لهويته وأصله فأصبح فنا لقيطا Bâtard، حيث غير الوجهة

صوب موضوع آخر يتمثل في مفهوم الأداء، فالصراع الذي شهده الفعل المسرحي إبان ظهور الحركات الطليعية، أدى إلى "((مسح الطاولة Table Rase)) وإعادة الانطلاقة من درجة الصفر."[48]

ولأجل تحقيق هذا المبتغى في التنظيرات المسرحية المعاصرة، حاول بافيس أن يبرز التحولات الحاصلة في الدراسات الفرجوية، من خلال التعارضات الكبرى، القائمة بين المسرح والأداء؛ ويمكن أن نطلع على تلك التعارضات، في إطار سلسلة من التقابلات الثنائية:

المسرح Théâtre ///// الأداء Performance

- الدراسات المسرحية/ الدراسات الأدائية
- الجماليات/ الأنثروبولوجيا
- الإنتاج/ السيرورة
- العرض/ التقديم
- المحاكاة/ التكثيف
- الخطاب والنص/ الجسد
- المؤلف/ المؤدي
- الشخصية/ الشخص
- المحاكي/ المحفز
- الإخراج/ الإنتاج
- الحداثة/ المابعد حداثة[49]

أعلن بافيس أن للسميائيات المسرحية أدوار أخرى يجب أن تلعبها، ولكن في إطار من الانفتاح على علوم أخرى؛ ولعل موضوع السميائيات ذاته، هو ما يمكنها من التماشي مع هذا التصور، الذي سيمنحها حياة أخرى في إطار شساعة التأويل الثقافي، في فن المسرح الذي أصبح يمتزج بالدراسات الأدائية، والثقافية، وبالأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والسيكولوجيا... ونلاحظ أن بافيس في: ((معجم الأداء والمسرح المعاصر))، قد حاول أن يضع السميائيات في مسارها الصحيح، لكي لا يتم تجاوزها من طرف طرق أخرى جديدة في البحث المسرحي، لأن السميائيات توفر ميكانيزمات تطاوع الباحث المتخصص وغير المتخصص.

خاتمة

خلاصة القول، أن مسار المسرح شهد منعطفا قويا، اضطر كل الحقول المعرفية إلى تغيير طبيعة إواليات التحليلية. وقد واكبت السميائيات هذا التطور، وذلك من خلال تحولها من ضيق التصور التواصلي المباشر إلى رحابة التأويل الثقافي، ومنه اتجهت نحو التكامل مع العلوم الأخرى لاحتواء الظاهرة المسرحية. ولاريب، أن هذه التغيرات الجدرية التي أصابت الجسم المسرحي، نابعة من رواسب أزمة الحداثة التي اصطك بها المسرح الغربي، مع ثورة آرتو الشاملة التي ارتد عبرها إلى منطق الفرجة الحية التلقائية والطقوسية. ما أدى بالدراسات النقدية إلى نهج نفس المسار، حيث تبنى المنظرون مصطلحات القراءة، والتأويل، والثقافة...

ولهذا، فإن بافيس بحكم اقترابه من الدرس الأكاديمي، طوع دراساته التي اعتمدت الرؤية التواصلية ثم عرجت على عوالم المثاقفة وانتهت عند حتمية التكامل المعرفي، وذلك لكون الجماليات المعاصرة تشهد شرودا، أطلق عليه غي سكاربيطا اللاصفاء L'impureté. وبالرغم من تهافت نظريات تحليلية جديدة إلى فن المسرح ونجاعتها أحيانا، إلا أنها لم تحتل المكانة التي كانت السميائيات تشغلها، ومازالت، حيث إن راهنية البحث السميائي، تتجدد مع تطور المسرح، ويرجع ذلك إلى الرؤية المنفتحة لسيرورة التأويل (السميوزيس)، التي استطاعت أن تجعل السميائيات تشتغل داخل علوم أخرى كالأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والسيكولوجيا... أو تأخذ بعضا من آلياتها، لتجدد ذاتها وتستطيع المقاومة.

الهوامش

[1]- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، العدد2، أكتوبر- ديسمبر 2004، الكويت، ص261.

[2]- سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، العدد4، يناير- فبراير- مارس 1980، الكويت، ص65.

[3]- م. نفسه، ص65.

[4]- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص261.

[5]- م. نفسه، ص261.

[6]- محمد مسكين: حول الكتابة المسرحية، مجلة آفاق، العدد5، نونبر 1985، المغرب- الرباط، ص8.

[7]- سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص68.

[8]- André Helbo : *Le code théâtral*, In Sémiologie de la représentation, Coll., Dirigé Par : André Helbo, Ed. Complexe, Bruxelles, 1975, P 12.

[9]- * ننبه إلى أن تصور بارث للسميولوجيا قد تغير بعد ذلك، حيث إن مقالته المذكورة التي وردت في كتاب: (Essais Critique, Ed. Seuil, Paris, 1964))، تعتبر رجع صدى للأفكار البنيوية، إلا أن بارث نفسه قد انحاز إلى الرؤية الثقافية للسميائيات، وذلك ما يظهر في كتاباته المتأخرة ومنها: إمبراطورية العلامات L'empire des signes 1984، ولذة النص Le plaisir du texte 1973، وهسيس اللغة Le bruissement de la langue 1984... ولهذا يجب أن ننتبه إلى كون الأفكار السميائية لرولان بارث، قد خضعت لسيرورة تطور وتجاوز.

[10]- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص263.
[11]- سعاد درير: العلامة في المسرح: الموقعية والوظيفة، مجلة علامات، العدد35، 2011، المغرب- مكناس، ص53.
[12]- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص263.
[13]- م. نفسه، ص263.
[14]- م. نفسه، ص272.
[15]- م. نفسه، ص273.
16- Louise Vigeant : *Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle*, Horizons philosophiques, Vol. 6 No 1, Automne1995, P 57.
[17]- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص274.
[18]- حسن يوسفي: في الافتتان المعرفي بالمسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 44، طنجة، الطبعة الأولى، 2017، ص126، 127.
[19]- Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Sociales, Paris, 1980, P : 358.
[20]- Louise Vigeant : *Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle*, Op. Cit., P 59.
[21]- حسن يوسفي: في الافتتان المعرفي بالمسرح، مرجع سابق، ص130.
[22]- م. نفسه، ص131.
[23]- م. نفسه، ص131.
[24]- م. نفسه، ص131.
[25]- م. نفسه، ص132.
[26]- Pierre Larthomas : *Le langage dramatique*, Ed. Presse Universitaire de France, Paris, 1980, P 85.
[27]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Ed. Armand colin, paris, 2014, P5.
[28]- Patrice Pavis : *Le théâtre au croisement des cultures*, Ed. José Corti, Paris, 1990, P8.
[29]- Ibid., P14.
[30]- Patrice Pavis : L'analyse des spectacles, Ed. Armand colin, paris, 2008, P14.
[31]- حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص7.
[32]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Op., Cit., P5.
[33]- Ibid., P5.
[34]- Pierre Larthomas *: Le langage dramatique*, Op., Cit., P36.
[35]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Op., Cit., p5.
[36]- Ibid., P 6.
[37]- Ibid., P 6.
[38]- Ibid., P212.
[39]- * أنظر تحديد أمبرتو إيكو لموضوع السميائيات، في مقدمة كتابه ((السميائيات وفلسفة اللغة))، إذ يلخص شارل ساندرس بورس، موضوع السميائيات في السميوزيس، أو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتأويليا وتداولها.
[40]- Guy Scarpetta : *L'impureté*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, P117.
[41]- حسن يوسفي: المسرح والفرجات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة سلسلة رقم 19، طنجة، الطبعة الأولى، 2012، ص57.
[42]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Op., Cit., P174.
[43]- Ibid., P175.
[44]- Guy Scarpetta : *L'impureté*, Op., Cit., P181.
[45]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Op., Cit., P253.
[46]- Ibid., P85.
[47]- Guy Scarpetta : *L'impureté*, Op., Cit., P34.
[48]- Ibid., P 8.
[49]- Patrice Pavis : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Op., Cit., P175.