النقد المسرحي والسيميولوجيا

سمية زباش

جامعة الجزائر

شهد النقد الأدبي في أوروبا تطورا سريعا في القرن العشرين، تميّز بتروع واضح نحو العلمية والموضوعية، والابتعاد في الوقت ذاته عن التقريرية والذاتية التي ميزت مختلف الدراسات النقدية. ذلك أن مناهج النقد التقليدية للأدب، كانت تنحصر عموما في تلك الدراسات التاريخية الوصفية التي لم تتجاوز في معظمها سرد حياة المؤلف ومختلف الظروف السياسية والاجتماعية التي تحيط بالعمل الأدبي وصاحبه، متجاهلة بذلك العمل الأدبي نفسه موضوع الدرس والتحليل. الأمر الذي حوّل هذه الدراسات، في العموم، إلى نوع من الأحكام القيمية والانطباعات الذاتية التي تنجم في أغلب الأحيان عن أذواق أصحابها وانتماءاتهم النقدية.

ولما كان النقد المسرحي جزءا لا يتجزأ من النقد الأدبي بعامة، فقد حذا حذو هذا الأخير، وعرف المسار نفسه، لاسيما إذا علمنا أن النقد المسرحي كان ينظر إلى المسرح على أنه جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ويتعامل مع النص المسرحي مثلما يتعامل مع أي نص أدبي آخر، كالقصيدة والرواية والقصة، ومن ثم لم تخرج الدراسة النقدية لأية مسرحية عن "الظروف التي نشأت فيها، واختيار الكاتب لموضوعها، وطريقة معالجته لها، والأسلوب الذي كتبها به، ويتوقف بصفة خاصة عند نفسية الشخصيات، كل هذا في مقالات متعجلة لا تعمّق المفاهيم، والآراء إلا في القليل النادر، وأحيانا كان يتعرض الناقد لعرض مسرحي شهده، ويقول شيئا عاجلا هنا وهناك عن الديكور والأزياء، والإضاءة وأداء الممثلين"(1).

باختصار لقد كان النقد المسرحي يهتم بالنص على حساب العرض المسرحي، مما أدى إلى تجاهل خصوصيات العرض والإمكانات الهائلة التي ينطوي عليها. ومرد ذلك في الأساس إلى أن الإخراج لم يكن قد تبلور بعدُ كفن قائم بذاته حينذاك.

ولكن بمجيء المخرج في القرن العشرين، بدأ النقد المسرحي يهتم بالعرض ويوليه عناية خاصة، باعتباره أساس كل نشاط مسرحي. وهو ما جعله يتقدم على النص الذي أخذ ينحسر تدريجيا على يد المخرجين الطليعيين الذين ساهموا بخاصة، في إطار حركة التجريب المسرحي، بآرائهم وطروحاتهم الجريئة في تجاوز تلك النظرة التقليدية إلى المسرح، وإخراجه من دائرة الأدب، لاسيما بعد اكتشافهم لوسائل أخرى أكثر قدرة على التعبير، في نظرهم، من الكلمة (النص)، كالحركة والتصوير، والإيماء والتمثيل الصامت (المايم)، والغناء والموسيقى... إلخ. ولا يمكن أن نتجاهل في هذا الصدد الجهود الجبارة التي بذلها مسرحيون من أمثال مايورهولد وبريخت، وبتر بروك، وغروتوفسكي...الخ. ولكن يبقى إسهام المخرج والمؤلف المسرحي الفرنسي **أنتونان آرتو** Antonin Artaud (1896-1948) أكثر تميزا وفعالية نظرا لإنجازاته في مجال الممارسة الإبداعية والتنظيرية على السواء. فقد عدت تجربته المتفردة في "مسرح القسوة"(2) théâtre de la créauté "مسرحا وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد"(3).

ولا عجب إذا عرف **آرتو** بهجومه الشديد على النص وسخريته اللاذعة من أولئك الذين يعطونه الأولوية على حساب العرض المسرحي، ومما جاء في ذلك قوله: "سأسارع إلى القول على الفور بأن المسرح الذي يخضع الإخراج والإنجاز الركحي، أي كل ما هو مسرحي فيه بوجه خاص للنص، مسرح يكتبه إنسان أبله، مجنون، شاذ، نحوي، بقال، غير محب للشعر ووضعي، أي إنسان غربي"(4). ولا شك أن هذه السخرية ناجمة عن عدم الرضى عن المسرح الغربي الذي كان سائدا إلى عصره سواء على مستوى النتاجات أو الممارسة، ويتجلى ذلك في قوله: "أكاد أشمئز من المسرح المعاصر كله، فهو مسرح إنساني لا شاعري... يخيل إلي أن رائحة التدهور والصديد تفوح منه"(5). ذلك أن المسرح الحقيقي بالنسبة له هو"المسرح الذي يحرك المتفرج، ويؤثر فيه كما يؤثر الطاعون في جسم الإنسان...المسرح الحقيقي هو مسرح تواصلي، معد، مؤثر لا يقيد في نص مكتوب، بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار وتعبر عنها أكثر من اللغة المكتوبة"(6).

والواقع أن مسألة العلاقة بين النص والعرض والجدال الذي صاحبها من المسائل التي أثارت اهتمام النقاد والباحثين في مجال المسرح، ومن بينهم الباحثة الفرنسية **آن إيبرسفيلد** Anne Ubersfield التي أفردت لها فصلا كاملا من كتابها الهام "قراءة المسرح"، تحت عنوان: "العلاقة نص-عرض"، وهو الفصل الأول من هذا الكتاب. وقد نبّهت فيه منذ البداية إلى ضرورة التمييز بين النص والعرض، وإلا ساد الخلط والفوضى. لأن تحليل كل منهما يتطلب أدوات بعينها(7). كما أشارت إلى موقفين نقديين

إزاء هذه المسألة؛ الموقف الأول، وهو الموقف التقليدي الذي يعطي الأولوية للنص، ويعتبر العرض مجرد تعبير عن النص وترجمة له. وبالتالي فإن مهمة المخرج، هنا، تقتصر على الترجمة الأمينة للنص الأدبي إلى لغة أخرى. ويقتضي هذا الموقف، برأيها، فكرة أساسية، وهي التعادل الدلالي بين النص المكتوب والعرض، وأن ما يتغير عند الانتقال من النص إلى العرض هو "مادة التعبير"، أما مضمون التعبير وشكله، فيظلان متطابقين. غير أنه يخشى، برأيها، أن يكون هذا التعادل مجرد وهم لا غير، لأن مجموع العلامات المرئية والسمعية والموسيقية التي يخلقها كل من المخرج ومصمم الديكور والموسيقيين والممثلوين (أي العرض) يشكل معنى (أو مجموعة من المعاني) تتجاوز مجموع علامات النص. والعكس صحيح، لأن الكثير من البنيات الافتراضية والواقعية للرسالة (الشعرية) للنص الأدبي، تزول وتمحي أثناء العرض(8).

أما الموقف الثاني، وهو الأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة أو الطليعية للمسرح، فهو الموقف الذي يرفض النص رفضا جذريا لأن المسرح الحقيقي عند أصحاب هذا الرأي يتمثل في الاحتفال الذي يتم أمام المتفرجين أو وسطهم، وأن النص مجرد عنصر من عناصر العرض، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية وشأنا(9).

وإزاء هذا الفراغ النقدي الهائل في مجال تحليل المسرح الذي يعود في الأساس إلى الخلط الذي أشارت إليه **آن إيبرسفيلد** بين ما يخص النص وما يخص العرض، كانت الحاجة ماسة إلى ضرورة إعادة النظر في أدوات التحليل التي كانت سائدة منذ أرسطو ولا تزال تكرر نفسها، ومحاولة إيجاد منهج نقدي علمي يدرس المسرح دراسة جديدة "موضوعية" تأخذ بعين الاعتبار هذه الخصوصية (نص-عرض). فكانت السيميولوجيا، ذلك العلم اللساني الذي يهتم بالبحث في العلامات وأنظمتها، هي العلم الذي يصلح منهجه لدراسة المسرح ويلائم طبيعته المزدوجة، لاسيما إذا علمنا أن المسرح بحد ذاته مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية المتداخلة. وهو ما نبّه إليه موكاروفسكي J. Mukarovsky عندما دعا إلى ضرورة دراسة الفنون "في إطار السيميولوجيا، ذلك لأن الفن بحد ذاته هو إشارة، هذه الإشارة لا تكتسب أهميتها لكونها أداة إيصالية للمعنى وإنما لكونها أداة جمالية يفرزها فن من الفنون أو أدب من الآداب (الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، القصة، الرواية... الخ). هناك إشارة إيصالية، توصل المعنى. وبهذا فإن الإشارة الفنية تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله"(10). وأكد ذلك أيضا رولان بارت R. Parthes عندما اعتبر أن المسرح "يشكل موضوعا سيميائيا متميزا، إذ إن نظامه يبدو في الظاهر أصيلا (أي متعدد الأصوات) مقارنة بنظام اللغة الأحادي"(11). وهو ما ذهبت إليه

أيضا آن إيبرسفيلد فيما بعد، عندما كتبت تقول: "أرى، فيما يتعلق بي، أن السيميولوجيا، حتى لو كانت بسيطة، تمثل جهدا للخروج من ذاتية الذوق، وإدخال قدر من النظام على الخلط الذي ساد في مختلف الأشكال المسرحية في القرن العشرين. وإذا كان علينا ألا نحذف العنصر الذاتي من الممارسة الفنية، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه. هذا ولا تتمثل أهمية سيميولوجيا المسرح في إعطاء العلامات بعض المعاني كما قد يظن، بل تتمثل في إثباتنا أن النشاط المسرحي يكون نظما من العلامات التي لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر. ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح في عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة، وبيان كيفية انتظامها"(12). وفي هذه الآراء وغيرها مما لا يتسع المجال لذكرها، هنا، ما يؤكد أن السيميولوجيا هي العلم الذي بمقدوره استيعاب الظاهرة المسرحية ودراستها من مختلف جوانبها نظرا لطبيعته القائمة على العلامات المتنوعة.

تعود البدايات الأولى لنشأة سيميولوجيا المسرح، التي هي فرع من فروع السيميولوجيا العامة، إلى حلقة براغ Prague اللسانية في ثلاثينات القرن العشرين، وبخاصة إلى أعمال باحثين من أمثال أوكتاف زيك O. Zich (جمالية الفن الدرامي، 1931)، وج. موكاروفسكي J. Mukorovsky (محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل، 1931، والفن كحدث سيميولوجي، 1934)، وبيتر بوغاتيريف P. Bougaterev (سيميوطيقا العلامات في المسرح(13)، 1938)، وك. بروزاك K. Brusak (العلامات في المسرح الصيني، 1938)، وجيندريك هونزل J. Honzl ((دينامية العلامة في المسرح(14)، 1940)، وج. فالتروفسكي J. Veltruvsky (الإنسان والشيء في المسرح(15)، 1940). ورغم أهمية هذه الأعمال التي يرجع إليها الفضل في وضع ركائز هذا العلم الجديد، إلا أنها لم تلق أي صدى عند ظهورها، وانتظرت طويلا قبل أن تلقى طريقها إلى الترجمة وبخاصة إلى اللغتين الفرنسية والإنكليزية. لذا لم تعرف في أوروبا إلا بعد مرور نصف قرن من الزمان على كتابتها، أي في ستينات وسبعينات القرن العشرين. وقد انصب اهتمام هذه الأعمال، عموما، حول البحث في طبيعة العلامات وخصائصها في المسرح وبخاصة في العرض المسرحي، نظرا لغناه بالعلامات وتنوعها، يقول بوغاتيريف: "إن النتاج المسرحي يتميّز عن بقية أنواع الإنتاج الفني الثانية وعن المنظومات الدلالية بكثرة العلامات التي يحملها هذا النتاج، وذلك مفهوم جدا طالما أن العرض المسرحي هو بنية تتألف من عناصر تنتمي إلى فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والكوريغرافيا... إلخ"(16).

ثم توالت جهود الباحثين المختصين في مجال سيميولوجيا المسرح، ابتداء من سنوات الستينات، ولكنها تميزت بذلك التحليل الهام للسيميولوجيا الكلاسيكية مع مدرسة براغ الذي قدمه

البولوني تادوز كاوزان Tadeuz Kowzan سنة 1970 في كتابه: "أدب وفرجة في علاقاتهما الجمالية والموضوعاتية والسيميولوجية"، الذي أثار فيه مسألة العلاقة بين النص والعرض من خلال تحليل ومقارنة الأدب والفرجة في علاقاتهما الجمالية والموضوعاتية thématiques والسيميولوجية، كما يدل على ذلك عنوان الكتاب. كما اقترح في الفترة نفسها وبالضبط في عام 1968 تصنيفه عن العلامات المسرحية الثلاثة عشرة(17) في مقاله الموسوم بـــ : "العلامة في المسرح:"(18)، الذي حاول من خلاله تقديم محاولة جديدة لتصنيف العلامات، بعد استقرائه دون شك لتصنيف "أندري لالاند" A.Laland (1914)(19)، توصل فيه إلى نتيجة مفادها أن العلامات المسرحية جميعها صطناعية، ولا وجود لما هو طبيعي فيها. ولكنه أشار منذ البداية إلى أن هذا التصنيف "اعتباطي كأي تصنيف آخر"(20).

ولكن يبقى تصنيف **بورس** الذي يميز فيه العلامة حسب طبيعتها وبنيتها الداخلية إلى: أيقونة، ومؤشر، ورمز، هو الأكثر تميزا، لأنه يرسم حدودا واضحة بين أقسام العلامات وأنواعها، سواء أكانت طبيعية أم اصطناعية، سمعية أم بصرية، كما يقدم المعايير التي يمكن بناء عليها تأويل العلامة إلى إيقونة أو إشارة أو رمز(21).

نتيجة كل هذه الجهود التي انصبت أساسا حول العلامات في المسرح، توالت البحوث النظرية والدراسات التطبيقية في مجال سيميولوجيا المسرح، مع أسماء أخرى من أمثال ميشال كورفان M. Korvin (تطبيق السيميولوجيا على المسرح، 1971- مقاربة سيميولوجية لنص درامي، 1973)، وأندري هلبو A. Helbo (سيميولوجيا العرض المسرحي، 1975)، وأمبيرتو إيكو U. Ecco (سيميولوجيا العرض المسرحي، 1975)، وباتريس بافيس (مشاكل السيميولوجيا المسرحية، 1976- سيرورة التلقي)، وآن إيبرسفيلد A. Ubersfield (حول العلامة المسرحية ومرجعها، 1978- قراءة المسرح، 1978- مدرسة المتفرج، 1981)، وإيفيلين أرتال E. Ertel (المرجع في المسرح، عناصر من أجل سيميولوجيا المسرح، 1978)، وكير إيلام K. Ilam (سيميولوجيا المسرح والدراما، 1980)، وإيريكا فيختر ليتش E. F. Litsh (سيميوطيقا المسرح، 1984)... الخ. وقد ركزت هذه البحوث المتنوعة على البحث في الوحدات الصغرى في المسرح، التي ينبغي أن تعمل على وصف السمات المميزة للعرض المسرحي، متأثرة في ذلك بعلماء اللسان، والبحث عن تصنيف للعلامات يسمح بوصف عملية التواصل المسرحي.

وإذا جئنا إلى النقد المسرحي العربي، نلاحظ أنه قد تأثر في العصر الحديث بالسيميولوجيا، لاسيما بعد اطلاع الباحثين والنقاد المسرحيين المعاصرين على المناهج العلمية الحديثة التي عرفت صدى كبيرا في بلاد الغرب، ومحاولة نقلها إلى الثقافة العربية والاستفادة منها في تحليل المسرح.

ولسنا هنا بصدد تتبع المسألة تتبعا تاريخيا دقيقا، على الأقل في الوقت الراهن، لأن مثل هذا الأمر يحتاج إلى بحث خاص، لذلك سوف نقتصر هنا على بعض العينات التي (نسعى من خلالها إلى الوقوف على السمات) التي تبرز مدى تأثر النقد المسرحي العربي بهذا المنهج(السيميولوجيا)، ونحاول في الوقت ذاته إعطاء ولو صورة مختصرة عن النقلة النوعية الخاصة به في هذا المجال.

لقد كانت البداية بمجموعة من المقالات التي وضعت خصيصا للتعريف بسيميولوجيا المسرح، كمنهج علمي جديد، في الأدب العربي. ظهرت في معظمها في ثمانينات القرن العشرين، نذكر من بينها: "سيميولوجيا المسرح" (1981)(22)، و"النقد المسرحي والعلوم الإنسانية" (1983)(23)، سامية أحمد أسعد، و"تحليل سيميولوجي لمسرحية "الأستاذ"" (1981)(24)، هدى وصفي، و"سيميولوجيا المسرح والدراما" تأليف: كير إيلام، عرض: نبيلة إبراهيم (1982)(25)، و"السيمياء في المسرح" (1985)(26)، مشهور مصطفى، و"التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل" (1968)(27)، محمد مؤمن.

ففي مقالها الأول، حاولت "سامية أحمد أسعد" أن تقدم بطاقة تعريف وافية عن سيميولوجيا المسرح بوصفها منهجا جديدا لتحليل كل من النص الدرامي والعرض المسرحي. كما تناولت أيضا الرسالة المسرحية وخصوصيتها مؤكدة على صعوبة تحليلها نظرا لتعدد النظم الجمالية التي تعمل فيها في آن واحد. ثم تعرضت للعلامات المسرحية وكيفية دراستها، مشيرة في هذا الصدد إلى مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تتعلق بالتحليل السيميولوجي، كالعلامة، والدلالة الإيحائية connotation والدلالة الذاتية dénotation، والكناية، والاستعارة، لتصل إلى الحديث عن مسألة العلاقة بين النص والعرض، فتستعرض الموقفين النقديين المعروفين إزاء هذه المسألة. ثم تنتقل للحديث عن العوامل actants ووظائفها المختلفة، وكذا بعض عناصر العرض المسرحي كالديكور والإضاءة والزي والماكياج.

أما في مقالها الثاني، فقد تتبعت تطور النقد المسرحي وتأثره بمختلف العلوم الإنسانية وبخاصة علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، واللسانيات، ووقفت وقفة خاصة عند السيميولوجيا بوصفها علما لسانيا، وأشارت إلى الأسباب التي كانت وراء اختيار النقاد المسرحيين لهذا المنهج، وكذا العقبات التي واجهت سيميولوجيا المسرح (العرض) وأدت إلى تأخرها، مقارنة بأشكال التعبير الفني الأخرى كالرسم والسينما والموسيقى، التي ترجع في رأيها إلى الطابع الخاص للمسرح، لتصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن سيميولوجيا المسرح تنقسم إلى مجالين متميزين هما: النص المكتوب، والعرض، ومن ثم ضرورة دراسة كل منهما على حدة، نظرا لتشعبهما. ثم تنتقل إلى الحديث عن الشفرات في

المسرح، وتختم مقالها بوقفة خاصة عند المكان المسرحي وخصائصه، مؤكدة على أهميته في العرض المسرحي.

في حين عمدت هدى وصفي في مقالها إلى محاولة تحليل مسرحية "الأستاذ"(28)لسعد الدين وهبة معتمدة في ذلك نموذج غريماس التحليلي. أما نبيلة إبراهيم، فقد سعت إلى التعريف بهذا المنهج من خلال عرضها لكتاب: "سيميولوجيا المسرح والدراما" للإنكليزي كير إيلام، قبل أن تتم ترجمته إلى اللغة العربية تحت عنوان: "سيمياء المسرح والدراما"(29) من قبل رئيف كرم.

وبالإضافة إلى ذلك، هناك بعض المقالات والكتب المترجمة التي تدور كلها حول سيميولوجيا المسرح ومن بينها: مقال "ديناميكية الإشارة في المسرح"، لجندريك هونزل، ترجمة: إدمير كورية(1987)، و"سيمياء العرض المسرحي"، لأمبيرتو إيكو، ترجمة: رئيف كرم(1989)، و"العلامات في المسرح"، لبيتر بوغاتيريف، ترجمة: حنان قصاب حسن، و"العلامة في المسرح"، لتادوز كاوزان، ترجمة: ماري إلياس. أما الكتب المترجمة، التي ينصب اهتمامها على الموضوع نفسه، فهناك مثلا كتاب: "سيمياء المسرح والدراما" لكير إيلام، ترجمة: رئيف كرم(1992)، وكتاب: المسرح والسيميولوجيا، لأمبيرتو إيكو وآخرين، ترجمة: حسن المنيعي(1995)، و"حقول سيميائية"، إعداد وترجمة: محمد التهامي العماري(2007).

غير أن الأمر لم يقف عند حدود كتابة المقالات، وترجمة الأعمال المختلفة حول سيميولوجيا المسرح، بل تعدى ذلك إلى محاولة تأليف الكتب حول هذا الموضوع رغم قلتها مقارنة بما أنجز في الغرب، نظرا لأن هذا المنهج لازال في بدايته تقريبا، ومنها ما يتعلق بالتعريف بالعلم، ومنها ما يتعلق بمحاولة تطبيق المنهج على بعض النصوص المسرحية العربية. ولعل في مقدمة هذه الأعمال جميعا تلك المحاولة التي قام بها الأردني زياد جلال، في كتابه الموسوم: "مدخل إلى السيمياء في المسرح، ومقاربة سيميائية لنص ليلي الحصاد"(1992)، وهناك أيضا كتاب: "نحو نظرية لسانية مسرحية (مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيا)"(1996)، للسوري محمد إسماعيل بصل، و"سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض"(2006)، لصاحبه "همامي أبو الحسن سلام.

الهوامش

1-د. سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة "فصول" (المصرية)، المجلد(14)، العدد(1)، 1983، ص (155).

2-يرمي هذا المسرح، كما عرّفه صاحبه آرتو إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجو الطقوس الدينية، وهو يتكون من مجموعة من العناصر المسرحية كالحركة والإيماءة، والضوء، والصورة، والإيقاع والصوت3-هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة "فصول" (المصرية)، المجلد(14)، العدد(1)، ربيع 1995، ص (41).

61.- Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Editions Gallimard, Paris, 1964, p -4

5-المرجع نفسه، ص (34). 6-المرجع نفسه، ص

Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions Sociales, Paris, 1978, p15. -7

Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions Sociales, Paris 1978, p :(15-16) -8

Ibid, p :18. -9

10-بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، (ط1)، (دمشق: دار طلاس، 1988)، ص (18).

11-رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سها بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1987، ص (60).

12-آن إيبرسفيلد، مدرسة المتفرج، نقلا عن سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، ص (158).

13-ترجم هذا المقال إلى اللغة العربية، تحت عنوان: العلامات في المسرح، ترجمة: د. حنان قصاب حسن، ونشر بمجلة "الحياة المسرحية" السورية، في العددين (34 -35).

14-ترجم هذا المقال لـــ "هونزل" إلى اللغة العربية، تحت عنوان: "دينامية الإشارة في المسرح"، ترجمة: أدمير كورية، ونشر بمجلة "الحياة المسرحية" (السورية)، في العددين (28، 29)، 1987.

15-ترجم هذا المقال إلى اللغة العربية وبالعنوان نفسه، ترجمة: نجدت كاظم موسى، بمجلة "فصول"، المجلد (13)، العدد (4).

16-بيتر بوغاتيريف، العلامات في المسرح، ص (55).

17-لقد ميّز تادوز كاوزان ثلاث عشرة علامة في العرض المسرحي، تتميّز كل واحدة منها بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن غيرها، وهي: الكلام، والنبرة، والإيماءة بالوجه، والحركة (حركة أعضاء جسم الممثل)، وحركة الممثل فوق الركح، والماكياج، والتسريحة، والزي، والإكسسوار، والديكور، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. انظر: "العلامة في المسرح"، ترجمة: ماري إلياس، مجلة "الحياة المسرحية" السورية، العددان (34-35)، ص (46).

18-نشر هذا المقال في مجلة: **ديوجين**، المجلد 61، 1968 وقامت بترجمته إلى اللغة العربية الدكتورة **ماري إلياس**، ونشر بمجلة "الحياة المسرحية"، دمشق، العددان (34- 35).

19-يميز أندري لالاند بين نوعين من العلامات المسرحية، علامات طبيعية، وعلامات اصطناعية، و"العلامات الطبيعية هي التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قوانين الطبيعة، كمثال الدخان الذي هو علامة النار. والعلامات المصطنعة هي التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار إرادي واع وغالبا جماعي".

20-المرجع نفسه، ص (39)

21-زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد، (ط1)، (عمان: منشورات وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، 1992)، ص.34

22-نشر هذا المقال بمجلة "فصول"، المجلد(1)، العدد(3)، أبريل 1981. ص ص (67-78)

23-نشر المقال بمجلة "فصول"، المجلد(4)، العدد(1)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1983. ص ص(155-162)

24-نشر المقال بمجلة "فصول"، المجلد(1)، العدد(3)، أبريل 1981. ص ص (261-265)

25-نشر المقال بمجلة "فصول"، المجلد(2)، العدد(3)، أبريل، مايو، يونيو 1982. ص ص (246-249)

26-نشر المقال بمجلة "الفكر العربي المعاصر"، العدد(26)، خريف 1985.

27-نشر المقال بمجلة "فضاءات مسرحية"، العددان(5-6)، السنة(2)، 1986.

28-كتبت هذه المسرحية سنة 1969، ورفضت الرقابة التصريح بعرضها في ذلك الوقت. نشر ملخص لها في مجلة "المسرح"، في عدد(أغسطس 1979).

29-سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام، ترجمة: رئيف كرم، (ط1)، المركز الثقافي العربي، 1992).

صدر حديثا