أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها
التواصلية، الدلالية والثقافية

أ. كلثوم مدقن
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

عرفت الدراسات الحديثة لأصناف التعبير والاتصال بأنواعه من خلال جهود مدرسة براغ البنوية والشكلانية الروسية للمسرح إذ قدمت مادة غنية استنبطتها من تعدد النصوص التي تتوفر لديها ووجدت في البداية صعوبة كبيرة للبحث عن منهجية تحليل تلك النصوص عند كل من زيخ وموكاروفسكي أثناء مواجهتها للنصوص، الأول مكتوب والثاني معروض، فصنفا النص المعروض Performance texte كونه علامة كبرى أو النسق الأكبر لشتى الأصناف الفرعية الكلامية والصوتية الإيمائية، كما اهتما بدراسة حامل العلامة الكبرى أو الدال Signifier فيما يكمن مدلوله في الموضوع الجمالي الذي ينطبع به الشعور الجماعي الخاص بالجمهور.[1]

ومن جهود مدرسة براغ إصدار مجموعة من الكتب بين عامي، 1930–1940م إذا نشرت دراستان في تشيكوسلوفاكيا، تعلقت الأولى منها بفن المسرح، والثانية بالتحليل البنائي لظاهرة الممثل[2]، ومن ثم تطورت الدراسات الخاصة بعمليات تفكيك المسرح وشملت المقابلة السيميائية للمسرح كشكل اتصالي يشمل الكثير من أشكال التعبير، فأوجدت مقومات للمسرح تميزه عن غيره من الفنون، التي عبر عنها امبرتو إيكو في قوله : «جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان ما اتجاه رد فعل الجمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي اختاره كعلامة، ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع ويمكن لأي شيء أن يحدث »[3] وبعد هذه الثورة التي دعت إلى تحويل المسرح من علامات وتصنفها وتحدد دلالاتها القصدية وغير القصدية زاد الاهتمام وكثرت الدراسات بصورتها المحكمة.

وقد تطور مذهب مدرسة براغ البنائي بتأثير كل من بيوطيقا الشكلانية الروسية، وعلم اللغة البنائي الذي أسسه سوسير، ومن ثم ورد تعريفه للعلامة الذي يصلح منطلقا للبحث، كون العلامة عملة ذات وجهين تربط بين وسيلة نقل محسوسة أو دال، وبين مفهوم عقلي أو مدلول، ومن ثم ركز موكارفسكي على تعريف سوسير للعلامة ليتعرف على ماهية العمل الفني، كالعرض المسرحي باعتباره وحدة سيموطيقية حيث يكون العمل نفسه هو شيء Thing أو مجموعة من العناصر المادية وهي المدلول، أو وسيلة نقل العلامة ومن ثم يكون المدلول هو الموضوع الجمالي الكامن في وعي الجمهور ويصبح نص العرض علامة كبرى أو مكرو علامة يتشكل معناها الكلي[4] تدريجيا.

اهتمت مدرسة براغ بدراسة المسرح سيمائيا اهتماما كبيرا، إذ صنفت علاماته إلى صامته ومتحركه كما حددت وظيفته الدلالية والتواصلية والثقافية، وبداية الاهتمام كان بإبراز القاعدة الأساسية حول لغة الجسد التي تتغلب فيها الأفعال عن الكلمات، يقول السيكولوجي ألبرت مهرابيان في كتابة الرسائل الصامتة «إن رسائلنا الصامتة يمكن أن تناقض أو تعزز ما نقوله في كلمات، وفي كلتا الحالتين تبقى الرسائل الصامتة أكثر مكانة في عملية التواصل من الكلمات التي نحكيها وعندما لا تنسجم أو تتفق الرسائل الشفوية مع تعابير الجسد تنهار الثقة، كون معظم الناس يؤمنون باللاشفوية وأن التواصل اللاشفوي أكثر فصاحة ونزاهة ودقة من التوصل الشفوي، فهو أكثر تلقائية وأكثر خضوعا للسيطرة».[5] ومن هذا القول يتضح لنا جليا أن اللغة في المسرح لا تجسدها شفاه الممثلين بقدر ما يجسدها جسدهم وما يحيط به من علامات كالأضواء والديكور والأصوات الخارجية لذلك أكد دارسوا سيمياء المسرح على تقسيم العلامة بحسب وظيفتها إلى تواصلية دلالية وثقافية ،وهذا عرض لجملة من العلامات التي يحتويها المسرح ودلالاتها.

العلامات المسرحية ذات الدلالة التواصلية

1– **اللغة:**

لا يمكن أن تتجسد لنا اللغة في المسرح إلا إذا مورست، وذلك عن طريق التحريك الذي يكون شفويا ليتم فعل الكلام أو حركيا لينتج حالة معنية يقرأها المشاهد باستخدامه للأيقونة البصرية أو السمعية، وفي كلتا الحالتين تتم الوظيفة التواصلية وتكون الاستجابة بين هاتين اللغتين متفاوتة بحسب درجة الفهم التي يمتلكها المتلقي (المشاهد على خشبة المسرح).

ومن هنا نجد أن دورة التخاطب في عنصرها الأول وهو المرسل وعنصرها الثاني القناة (اللغة بنوعيها) ترد متشابهة، بينما تختلف في عنصرها الثالث المرسل إليه، إذ تتجسد في هذه الحالة الوظيفة التواصلية للعلامة بشكل كبير ويعبر عنها عن طريق الصمت، الانتباه، الضحك، أو تغير حركة الوجه وبذلك يكون التحرك هو أول فعل يقوم به الممثل لبدء أحداث المسرح، وهو فعل يمارسه إنسان يلزمه تنفيذ برنامج معطى ويتضح بالفعل الذي يقدمه المرسل وهو فعل إقناعي بالدرجة الأولى[6]، ولأن اللغة الأكثر تجسدا في المسرح هي اللغة غير اللفظية فإننا نقرأ الكثير من الأحداث المعالجة على الخشبة من خلال تعابير الوجه وحركات العيون، وغالبا ما يتعسر علينا السيطرة عليها، خاصة إذا كانت شديدة. إذ في الغالب يضعف الفرد في إخفاء إمارات الغضب أو الخوف مثلا: فينتقل الشعور بالشيء من التعبير الوجهي بطريقة سريعة على الرغم من أن البعض يصرح بعكس ما يظهر على تعابير وجهه[7].

ولقد أكدت سيمياء الاتصال الإنساني على أولوية البصر كقناة تلق في دائرة الاتصال نظرا لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيها، وكذا تعدد متغيرات الألوان ومستويات القراءة الجزئية والكلية لإشاراتها ويلي السمع، البصر بنسبة أقل أهمية، ومن ثم الشم واللمس والذوق[8]، وكل هذه التعابير اللغوية

تجسد الدور التواصلي للعلامة التي تحملها كما أنها تورد قصدية محددة في الغالب.كيف ينبغي للعلامة غير اللغوية أن تكون أداة تواصلية قصدية ومريحة للمشاهد ؟؟

هل سبق لك وأنت تشاهد عرض مسرحية ما أن أدركت ماذا يعني الناس عندما يحركون عيونهم وهم يفكرون أو يتكلمون، ففي الغالب نجد المشاهد منتبها لطريقة حركة عيون الممثلين وخاصة البطل للتواصل معه، فتتيح له معرفته إدراك الممثل وهو يستعيد أو يحاول إعطاء معطيات سمعية أو حسية ونلاحظ أن أول سمة تواصلية يلجأ إليها الممثل في كسب جمهوره هو استعماله للتماس العيني.

يقول الأمريكي كوني ستينسما بأن التماس العيني هو الطريقة الأحادية الأكثر قوة وإقناعا للفت الانتباه وكسب المودة وإن الناس يحترمون الشخص الذي ينظر مباشرة في العينين، ويقال عن هذا الشخص تواق للتفاعل وأن قناة التواصل عنده مفتوحة ويدل التماس العيني على اكتساب الثقة[9]، لهذا نجد نفرا من الأفراد يفضلون زيارة المسارح لمشاهدة المسرحية مباشرة من أجل أن يحدث ذلك التواصل المباشر بدل مشاهدتها على شاشة التلفزيون.

2) العلامة الثانوية :

كل ما وجد على خشبة المسرح علامة دالة، والدلالة الأولية للعلامة الأصلية تصحبها دلالات ملحقة بها حتى من دون حركة الجسم، إذ يتلقى الجمهور الرسالة كاملة من الممثل، فجميع الوضعيات تنقل حالة شعورية معينة، مثلا: الرئيس يعطي إشارة الشعور بالثقة والسيطرة والفوقية. والدلالات المصاحبة يقصد بها تلك العلامات الثانوية التي تضاف إلى العلامات الاصطلاحية، وتستند إلى القيم الاجتماعية لرجل الأمن مستندا إلى الوظيفة التي يؤديها ونوع اللباس الذي يرتديه، أما الدلالات المصاحبة له فتتمثل في معنى الرجولة والبسالة[10]وكل العلامات ذات الدلالة المصاحبة يكون مستواها التعبيري سيموطقيا ذا وظائف دلالية طفيلية، ويحدد معناها كل من الجسد والممثل وحركاته وخطابه وهندامه، ورغم تنوع الدلالات المصاحبة، إلا أن الجمهور يتفاوت في تفسيرها بحسب حالته النفسية، فالمعلم مثلا بعد ما يدرك اصطلاحيا، تضاف إليه علامات الوقار، التبجيل، التربية، التعليم أو علامات الضرب والسيطرة والكبت وكل هذه الصفات تندرج ضمن الدلالات الثانوية.

3) الكينيزياء (علم حركة الجسد) Kinesics :

وتمثله لغة الجسد وإيماءاته، التي تلعب دورا كبيرا في استجلاء وتعزيز ورفع انتباه الشخص الآخر تقول سوزي سوتون «تستطيع الإيماءات أن تلمح أو تضمن، تقترح أو تؤكد تقلل أو تبالغ، تعكس صورة إيجابية أو سلبية»[11]فالعلامات الإيمائية تنقل رسائل مجددة، فالإيماء بالرأس يدل على الموافقة والتشجيع، بينما النقر بالأصابع يوحي إلى أن الشخص الذي تخاطبه لا يعيرك اهتماما، والتثاوب يتم بقصد تنبيه الجليس بضرورة تغير الموضوع، كل هذه العلامات الدالة أثبتت الدراسات

أنها تستعمل في المسرح بنسبة عالية تنقلها الإيماءات وأوضاع الجسد ومقام الأصوات والسكنات والتحركات وتعابير الوجه وبذلك تكسب السمطقة في المسرحية أهمية خاصة فيما يتعلق بالممثل وصفاته الجسدية، حيث أنه يصبح مثلما قال فلتروفسكي « الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، ويكتسب جسد الممثل في العرض الدرامي التقليدي قدراته المحاكية والتمثيلية من خلال تحوله إلى شيء غير نفسه، مثل الحركات الفسيولوجية اللاإرادية التي تقبل على أنها وحدات دالة »[12]، ومن ثم فإن حركة جسد الممثل داخل العرض المسرحي تلغي وظيفته الظاهرية لتحوله إلى رمز ذا دلالة كبرى، يسعى الجمهور إلى تأويلها وفهمها، لتؤدي وظيفته النفعية في الحياة الواقعية، وهناك بعض العلامات التي نؤولها تأويلا خاطئا كأن يحك العميد أنفة أثناء تحدثك معه، هذا لا يعني بالضرورة أنه لا يوافق على ما تقول، بل يمكن أن يكون في ممارسة حقيقية في حك الأنف.

رغم أن العلامات غير اللغوية أداة تواصلية فهي على تعبير روسي ولا ندي لم توضع وضعا قائما على التعاقد لأنه يشكل الحيز الحالي الذي يعيشه الإنسان، وهو ذلك الفضاء الرحب الاجتماعي والزماني المكاني الذي وجد الإنسان نفسه فيه[13]، ومن العلامات اللغوية التي يتضمنها العرض المسرحي نجد الإشارة التي ترد على وجهين، لغوية وغير لغوية فاللغوية؛ تمثل الصورة المثالية التي يتم بها دور توصيل المعنى، وهي الوسيلة التي تربط نفسها بالمتكلم والمخاطب، وقد يظهر معناها من خلال استخدام الضمائر، أنا وأنت، أو بزمان ومكان وقوع الفعل من خلال ظرف الزمان الآن وظرف المكان هنا[14].

4)– الإظهار Ostension:

« يستطيع المسرح أن يستخدم أكثر أنواع الدلالة بدائية، وهو النوع المعروف في الفلسفة بالعرض والإظهار، لكي يعرف شيء أو يشار إليه أو يحال إليه يرفعه المرء بكل بساطة ويريه لمتلقي الرسالة المعنية، إذ نشير إلى المشروب الذي نبتغيه، فنرفع كوبا من الحليب ونريه لمن يقدم الطلب»[15] وفيه يتم استخدام ما هو محسوس معتمدا على الأيقونة البصرية، حينها تفقد العلامة واقعيتها لتتحول إلى علامة مقصودة دون غيرها من الأشياء التي تحيط بها، وهكذا فإن العرض يرد لتعويض اللغة اللفظية فاليد على الجبين تعني «رأسي تؤلمني» أو الابتعاد عن أحدهم بديلا عن عبارة «أنا منزعج منك» أو إظهار الابتسامة بدلا من قولنا «تفضل بالدخول»[16]، وتشترط هذه العملية حضور المرسل إليه .

5–العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة:

تؤدي العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة كسابقتها وظيفة تواصلية بالدرجة الأولى، يكتشفها الجمهور عن طريق الأيقونة البصرية أو السمعية، وأول من دعا إلى أن المسرح مجال مميز يحمل علامات متنوعة رولان بارث عام 1964 وأكمل مشواره السيميوطيقي البولندي تاديوس كوزان Tadueuz Kowzan عام 1968، إذ أكد في مقاله «العلامة في المسرح» أن كل شيء في

العرض المسرحي سمطقة، ثم صنف أنواع العلامة إلى علامة طبيعية وأخرى اصطناعية؛ ترتبط الأولى منها بين دالها ومدلولها بعلاقة سببية مباشرة، أما الثانية فتعتمد على إرادة الإنسان كالبرق والدم والأصوات والألوان[17]، ومن أمثلة العلامات الطبيعية التي تتحول في بعض الأحيان إلى علامات مصطنعة، الصوت، إذ نجد أن كيفية نطقنا لكلمة ما تفوق في أهميتها أحيانا الشيء الذي نقوله، وعند دراسة الصفات النوعية للصوت، فإننا نجد أن المفتاح الرئيسي يكمن في اهتزاز أو اختلاج المواصفات الطبيعية للشخص من خلال سرعته، أو قوة صوته، أو إيقاعه، أو صيغة صوته، سرعة تنفسه أو رنينه[18]،فإذا قام الممثل بدور عجوز وهو في الأصل شاب نجده يحول صوته الطبيعي إلى صوت مبحوح متباعد النبرات، ذا إيقاع ضعيف، فتتجسد فيه الدلالة المصطنعة وقد تظهر العلامة الاصطناعية في الهندام وتسريحات الشعر وطريقة المشي حيث يضفي عليها الممثل بعدا جماليا من خلال التعامل والتفاعل معها كالسائل الأحمر الذي يستعمله الممثل للتعبير عن الدم والأضواء المصحوبة بالأصوات للدلالة على البرق والرعد .

العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية

1) الأيقونة :

على الرغم من أن العلامات في جوهرها تواصلية إلا أنها تحمل أكثر من معنى لدى المشاهد للعرض المسرحي، كونها تأخذ معانيها من المعجم الدلالي وغير الدلالي المتعارف عليه، إذ يمكن للمرسل إليه أن يتلقى جملة من العلامات ويفسرها بحسب رؤيته وتوجيهه، كما هو الشأن بالنسبة للمتردد على دور المسارح وللذي يزورها أول مرة، فإذا أجرينا مقارنة بينهما أدركنا ذلك التمايز في تفسيرهما لأصناف العلامات المعروضة، من خلال التصنيف الذي أورده تشالز بيرس للعلامة الأيقونية، يتضح لنا أن جميع العلامات في المسرح باختلافاتها الديكور، الممثلون، والحركات، أيقونات لعلامات حقيقية تجسدها علامات غير حقيقية باستخدام وسائل معينة؛ كالصورة الحائطية التي تعكس حديقة معينة أو حركات أو إيماءات خاصة بشخصية تكون معروفة يقوم بها الممثل[19] أو عن طريق الممثل الذي يقتبس دور شخصية مشهورة ويؤدي دورها فيصير أيقونة لصاحبها ندركها – نحن المشاهدين – عن طريق المشابهة في الحركات أو الألبسة أو الصوت أو الوظيفة .

2) العلامات المتحولة :

العلامة المسرحية علامة اقتصادية، فمن خلال علامة صغرى يمكن أن نتنبأ بالكثير من الدوال التي تنتج مجموعة من المعاني، ومنه يمكن أن يرد الدال متقلبا دلاليا حتى على مستوى الدلالات الاصطلاحية، فقد يحل العنصر الواحد على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقا للسياق الذي يظهر فيه، فما يقوم به الممثل من دور على خشبة المسرح في المشهد الأول يتحول في المشهد الموالي إلى دور مختلف بمجرد تغير وضعه أو لباسه أو صوته أووظيفته فقد يتحول الطبيب إلى فلاح أو مدرس أو رجل أعمال، فنجد لهذه المرونة في الدلالات الاصطلاحية مرونة في

الوظائف الدرامية[20]، وقد قام عالم الدراسات الشعبية بيتربوجاتيرف Peterbogatyreve عضو في حلقة الشكلانين الروس بتصنيف المبادئ الأساسية للسمطقة المتحولة على خشبة المسرح، إذ تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها، فتضفي قوة دلالية كبيرة، تفقدها وظيفتها الحقيقية الاجتماعية، وتكسبها سمات وصفات لمحمولات لا تكون لها في الحياة العادية[21]، وهذه السمة غالبة على خشبة المسرح خاصة الذي يفتقد إلى الوسائل المادية وحتى البشرية ففي المسرح العربي مثلا قام الرجل بدور المرأة لسنوات عدة نظرا لعادات وتقاليد المجتمعات العربية آنذاك.

العلامة المسرحية ذات الوظيفة الثقافية

1–الرمز:

على الرغم من أن الرمز يولد معناه من وظيفته التواصلية والدلالية إلا انه يرد في الغالب ذا دلالة ثقافية، يرى يالمسليف أن الرمز «هو الوحدة السيميائية الأحادية الجانب التي يمكن أن تتلقى تفسيرا أو تفسيرات متعددة»، لأنه وببساطة ينشأ في الغالب من عرف المجتمع، والعرض المسرحي في جملته هو عرض رمزي، والعرف هو الذي يجعل الجمهور يتقبل أو يرفض ما يقع عليه، ومن بين المهتمين بالرمز المسرحي كاسير Cassir إذ تقوم رمزيته على مجموعة المنطلقات الفلسفية الخاصة بطبيعة النوع الإنساني، الذي من شانه أن يغير مجموع الحياة الإنسانية لأنه يحي في بعد جديد للواقع[22]، كمعالجة بعض الموضوعات التي يعطي لها المجتمع معنى معينا، ثم يتلاشى ذلك المعنى بتلاشي ثقافة مجتمعه وتغير تفكيرهم ووجهتهم، كالأخوة والوفاء والعدل. وقد يتعدى الرمز داخل العرض المسرحي المعاني ليكون رمزا مجسدا من خلال ارتداء لباس معين يرمز إلى ثقافة شعب ما، أو احتواء الخشبة المسرحية على صورة حائطية ترمز إلى تمثال مجتمع ما أو استعمال لغة معينة ترمز لطبقة اجتماعية راقية أو دنيا .

2– البروكسيمياء(Proxemics):

ويقصد بها لغة اتصال القرب والبعد بين جسد أو أكثر في الفضاء المسرحي، ويهتم بجسد الممثل أو العلامات المحيطة به التي نفهمها عن طريق أوجههما الحقيقية أو الاستعارية، ومن أبرز المكتشفين للفضاء الشخصي كاتز Katz وطوره سومر Somer الذي أبرز لغته الخفية التي تتولد لدى الجمهور بحسب ثقافته والمجتمع الذي ينتمي إليه، حيث صنف الفضاء إلى ثابت Feature fixed ويمثل العلامة الحقيقية كالأهرامات والمسارح الأثرية، والفضاء النصف الثابت Semi Fixed Feature؛ كالبيوت الجاهزة القابلة للانتقال والديكورات الثابتة التي يمكن تعديل أوضاعها ونقلها ، فكل هذه الفضاءات تعكس ثقافة مجتمع ما وتبين مستواه ،كما أنها تبرز حضارته ومدى تجاوب الجمهور معها، والبروكسيمياء تسعى إلى إبراز علامات القرب والبعد بين الأجساد المتواجدة على خشبة المسرح، من خلال استعانتها بالاستعارة والكناية ليتم فعل الاستبدال، وفي هذا المجال يقول الباحث رومان جاكبسون بنائي مدرسة براغ أن «الاستبدال الاستعاري هو أحد قطبين أساسيين لا

يظهر في الاستخدام اللغوي فحسب؛ بل يظهر أيضا في النشاط الفني السيميولوجي بصفة عامة، ومن نفس المنطلق فإن القطب الآخر يصنف من خلال صورة من الصور البلاغية وهي الكناية؛ استبدال أحد الأشياء بشيء مجاور له»[23]، كاستخدام مقام الشهيد بدل الجزائر، نجد في هذا المقام استخدام الجزء للتعبير عن الكل، وتقريب مفهوم الفضاء الكبير بفضاء أقل، ومن ثم يتم اتصال القرب لمكان بعيد بجسد الممثل وجمهوره.

الإحالات

[1] ينظر، رئيف كرم،(السيمياء والتجريب المسرحي)، مجلة عالم الفكر، مجل تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت المجلد 24 العدد «3» يناير مارس 1996م ص:236.

[2] ينظر، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «مدخل إلى السيميوطبقا» الجزء(2)، منشورات عيون ط2، الدار البيضاء (د.ت) ص:77.

[3] رئيف كرم،(السيمياء والتجريب المسرحي)، مجلة عالم الفكر ص:235.

[4] ينظر، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «مدخل إلى السيموطيقا»، ص:78–79.

[5] أوجين راودسيب، (قوة التواصل اللاشفوية) يمكن للغة جسدنا أن تناقض أو تعزز ما نقوله في الكلمات) ترجمة حسن بحري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، مجلة محكمة عام 2000م ص:136.

[6] ينظر، رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميانية، دار الحكمة (د.ت) الجزائر 2001 ص:27–28

[7] ينظر، أوجين راودسيب، (قوة التواصل اللاشفوية) ترجمة حسن بحري ص:138.

[8] ينظر، رئيف كرم، (السيمياء والتجريب المسرحي)، ص:239.

[9] أوجين راودسيب، (قوة التواصل اللاشفوية) ترجمة حسن بحري ص: 138.

[10] أوجين راو سيب (قوة التواصل اللاشفوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ص 139.

[11] رئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي)، مجلة عالم الفكر، ص 240.

[12] ينظر أوجين راودسيب (قوة التواصل اللاشفوي) ، ص 137.

[13] ينظر سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد « مدخل إلى السيموطيقا » ، ج2، ص 94.

[14] ينظر حنون مبارك «دروس في السيميائيات» دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 33/32.

[15] المرجع نفسه، ص 96.

[16] ينظر ينظررئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي)، ص240.

[17] ينظر سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «مدخل إلى السيموطيقا »، ج2، ص 97/96.

[18] ينظر أوجين راودسيب (قوة التواصل اللاشفوي)، ترجمة حسن بحري، مجلة الفكر العربي، ص 137.

[19] ينظر سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «مدخل إلى السيموطيقا»، ج2، ص 94.

[20] رشيد بن مالك – قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص – عربي إنجليزي فرنسي، دار المحكمة، فيفري 2000 (د،ط) ص 211.

[21] ينظر حنون مبارك «دروس في السيمسائيات» دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى 1987، ص 83.

[22] ينظر رئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي)، ص 245.

[23] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «مدخل إلى السيميوطيقا»، ص 96/95.