

من الكلمة إلى الخشبة: جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر - مقارنة

سيمائية أدائية

From Word to Stage: The Dialectic of Text and Performance in Contemporary Theatre - A Semiotic-Performative Approach

عباسية بن سعيد

جامعة أبو بكر بلقايد، الجزائر، abbassiabensaid1@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/09/07

تاريخ الاستلام: 2025/07/18

ملخص: يتناول هذا البحث الإشكالية المحورية في الدراسات المسرحية المتمثلة في العلاقة الجدلية بين النص الدرامي المكتوب والعرض المسرحي الحي. متجاوزاً النظرة التقليدية التي تعتبر العرض مجرد تجسيد أمين للنص، يجادل المقال بأن "المسرحة" (*Mise en scène*) هي عملية "تحويل" (*Transmutation*) "خلاقة"، تنتج كياناً فنياً مستقلاً له لغته الخاصة. بالاعتماد على مقارنة تزاوج بين السيميائيات المسرحية ونظريات الأداء، يحلل البحث كيف تتحول العلامة اللغوية إلى شبكة معقدة من العلامات المشهدية (بصرية، صوتية، حركية).

يبرز البحث الدور المحوري للمخرج "كمؤلف ثانٍ" يعيد كتابة النص من خلال رؤيته الإخراجية، والممثل كمنتج للمعنى عبر جسده وأدائه، والمتلقي كشريك فاعل في عملية التأويل. ويخلص البحث إلى أن قيمة المسرح المعاصر لا تكمن في وفائه للأصل الأدبي، بل في قدرته على توليد خطاب متعدد الأصوات، يفكك الدلالات الثابتة، ويفتح آفاقاً جديدة للمتلقى النقدي، خاصة في ظل بروز أشكال "المسرح ما بعد الدرامي" التي تدمج بين السرد والدرامي. إن العرض هو نص قائم بذاته، تُعاش فاعليته بقدرته على خلق حوار جمالي وفكري مع الجمهور.

كلمات مفتاحية: النص المسرحي، العرض المسرحي، سيميائيات المسرح، الأداء، التلقي.

Abstract: This research addresses the central problematic in theatre studies: the dialectical relationship between the written dramatic text and the live theatrical performance. Moving beyond the traditional view that regards performance as a mere faithful embodiment of the text, the paper argues that the *mise en scène* is a creative process of "transmutation," producing an independent artistic entity with its own distinct language. Employing an approach that integrates theatre semiotics and performance theories, the research analyzes how the linguistic sign is transformed into a complex network of scenographic signs (visual, auditory, and kinetic).

The paper highlights the pivotal role of the director as a "second author" who rewrites the text through their directorial vision, the actor as a producer of meaning via their body and performance, and the spectator as an active partner in the process of interpretation. The research concludes that the value of contemporary theatre lies not in its fidelity to the literary source, but in its capacity to generate a polyphonic discourse that deconstructs fixed significations and opens new horizons for critical reception. This is especially true with the emergence of "postdramatic theatre" forms that merge the narrative and the dramatic. The performance is a text in its own right, its effectiveness measured by its ability to create an aesthetic and intellectual dialogue with the audience.

Keywords: Theatrical Text, Theatrical Performance, Theatre Semiotics, Performance, Reception.

1. مقدمة :

يُمثل المسرح، في جوهره، فناً مركباً وإشكالياً، تتجاذبه ثنائية النص المكتوب (الدراما) والعرض الحي (المسرحية). تاريخياً، هيمن النص الأدبي على الممارسة المسرحية، حيث كان يُنظر إليه باعتباره الأصل الثابت والمصدر الأوحى للمعنى، وما العرض إلا تجسيد أمين له. غير أن التحولات التي شهدتها جماليات المسرح في القرن العشرين، بدءاً من دعوات أرتو لـ"مسرح القسوة" ووصولاً إلى نظريات ما بعد الدراما مع هانز-تيس ليتمان، قد زعزعت هذه النظرة التقليدية. أصبح العرض المسرحي يُعتبر "نصاً" قائماً بذاته، نظاماً سيميائياً معقداً تتفاعل فيه اللغة اللفظية مع شبكة من العلامات البصرية والصوتية والحركية.

من هنا، تنطلق هذه الدراسة لمعالجة الإشكالية المحورية التالية: كيف تتم عملية تحويل النص الدرامي من كينونته اللغوية الثابتة إلى خطاب مشهدي حي ومتعدد الدلالات؟ وما هي الآليات السيميائية والأدائية التي تحكم هذا الانتقال وتؤسس لاستقلالية العرض المسرحي ككيان فني جديد؟

للإجابة على هذه الإشكالية، يعتمد البحث على منهج تحليلي يزواج بين السيميائيات المسرحية، كما أرساها منظرون مثل باتريس بافيس وكير إيلام، لفهم كيفية إنتاج المعنى عبر أنظمة العلامات المتعددة، ونظريات الأداء (**Performance Studies**)، بالاستناد إلى أعمال يوجينيو باربا وريتشارد شيشنر، لتحليل دور جسد الممثل وحضوره الحي في توليد الدلالة. كما يستند البحث إلى مفاهيم أساسية مثل "البنائية" (**Intertextuality**) عند جوليا كريستيفا لفهم تفاعل النص مع نصوص أخرى، ونظريات التلقي عند ستانلي فيش وميشيل ريفاتير، التي تؤكد على الدور الفاعل للمتلقي في بناء المعنى.

يهدف هذا المقال إلى تفكيك العلاقة الجدلية بين النص والعرض، متجاوزاً ثنائية الأصل والنسخة. سيسعى البحث إلى إبراز أن "المسرحية" (*Mise en scène*) ليست مجرد ترجمة بصرية للنص، بل هي عملية "تحويل" (*Transmutation*) خلاقية تعيد بناء الدلالة وتفتح آفاقاً تأويلية جديدة. وعلى هذا الأساس، سنتناول الدراسة بالتحليل المفاهيم الأساسية لـ "الكتابة المشهدية"، و"التكيف المسرحي" وديناميكيات التلقي، وصولاً إلى استراتيجيات الخطاب المسرحي في إحداث الأثر الجمالي والنقدي، مع التمييز الدقيق بين البنى السردية والدرامية لفهم خصوصية الخطاب المسرحي المعاصر.

2. المسرح كفضاء تأويلي: تفاعل النص والعرض

يُشكّل النص المسرحي المكتوب حجر الأساس في البنية التاريخية للمسرح، إذ ارتبط اسم المؤلف بالنص لعقود طويلة قبل أن يتحوّل هذا النص إلى مجرد عنصر ضمن منظومة متكاملة من العناصر المشكّلة للعرض المسرحي¹. فالنص - بوصفه رسالة مكتوبة قائمة على نظام من الرموز والأعراف - يُشكّل الإطار الأولي الذي تُبنى عليه العلاقات والهياكل التكوينية للفضاء الدرامي².

وإذا أخذنا بمقولة "في البدء كانت الكلمة" - التي تحمل في طياتها دلالات الرمز اللغوي والخطاب التواصل - نجد أنّ النص المسرحي المكتوب يختلف عن الكلمة الملفوظة؛ فالأول يُعتبر مجموعة من الرموز البصرية التي تحتاج إلى تجسيد صوتي وفعلي على خشبة، وإلا ظلت حبيسة الإطار الأدبي³. وعندما يتحوّل الحوار المكتوب إلى أداء مسرحي، فإنّه يخضع لتعديلات في الإيقاع والنبرة والتنغيم، بالإضافة إلى المشاعر والتلوينات الصوتية التي يضيفها الممثل لتوافق السياق الدرامي وطبيعة الشخصية.

كما أنّ بعض العبارات الأساسية في نصوص كُتّاب مثل شكسبير وبيرانديلو وراسين وإيسن وتشخوف - رغم ثباتها الكتابي - تكتسب دلالات متغيرة عند تحويلها إلى عرض مسرحي، وذلك بسبب تعدد الرؤى الإخراجية التي تُعيد تشكيلها وفقًا لسياقات جديدة⁴. وتتطلب طبيعة الفعل المسرحي اختزال النص الثانوي (اللغة الوصفة) لتعويض جزء كبير منه عبر التعبير البصري وحركة الممثل⁵. بل إنّ بعض الحوارات قد تُستبعد تمامًا لاندماجها في عناصر العرض الأخرى مثل الحركة والصمت والرقص والإضاءة والموسيقى، والتي تصبح أحيانًا حاملةً للخطاب الدلالي بدلًا من اللغة. وهكذا يفقد النص المكتوب خصوصيته اللغوية لصالح نسقٍ عامٍ متعدد العلامات.

كما يوضح رولان بارث (Roland Barthes)، فإنّ النص الدرامي يشكل "نظامًا لا ينتمي إلى المنظومة اللسانية، لكنه يقيم معها علاقة تماس وتشابه في آن واحد"⁶. فالنص ليس بالضرورة مرسلاً عبر اللغة الطبيعية وحسب، بل يجب أن يحمل دلالة قابلة للتأويل. وهكذا يصبح النص المكتوب أحد المكونات داخل البنية المسرحية التي تتفاعل مع نصوص سابقة أو معاصرة، إذ لا وجود لنص "بريء" أو منفصل عن سياقه النصي، كما تؤكد جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بقولها: "إنّ النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى"⁷.

تتفاعل هذه النصوص في علاقة جدلية تهدف إلى تفكيك لغة التواصل التقليدية عبر وسائل تعبيرية متعددة، ثم إعادة تركيبها لتوليد لغة جديدة قادرة على إنتاج دلالات متجددة. بيد أنّ النص المكتوب يظلّ بحاجة إلى تفعيله داخل السياق المسرحي عبر عملية التجسيد التي تكشف عن طبقاته الدلالية الكامنة. وفي هذا الصدد، تشير باولا غوللي بوليتاني (Paola Gulli Pulitani) إلى أنّ النص المكتوب يمثل "قوة تعبيرية مخزونة"، موضحةً أنّ "الوحدات النصية القابلة للتحويل مسرحيًا لا يجب أن تُفهم كوحدات لسانية فحسب، بل

كطاقة كامنة في النص ذاته⁸. وهذا الرأي يتقاطع مع تصوّر كريستيفا للبينصية (Intertextuality)، التي تظهر من خلال العلاقة التبادلية بين النص المكتوب والنص المسرحي المُعدّ، والتي تتجلى في أشكال لغوية أو مادية أو رمزية ضمن نصوص العرض المختلفة⁹.

هذه الآراء تؤكد الطبيعة المزدوجة للمسرح، القائمة على اندماج النص المكتوب مع النص الإخراجي، وهو ما يُطلق العنان للطاقت الدلالية للنص ويكشف عن تقنياته اللغوية التي يُعاد توظيفها في الكتابة المشهّدية. هذه العملية قد تعزز دلالات النص الأصلي أو تتعارض معها جذرياً، مما يفتح آفاقاً جديدة للتأويل والفعل المسرحي.

ظلّت النصوص - وما تزال - موضوعاً للجدل النقدي بوصفها تجسيداً للفكر، غير أنّ هذا الفكر لا يتحقّق كاملاً إلا من خلال تفاعله مع المتلقّي، حيث يتحوّل إلى حوار قائم على التلقّي والاستجابة، فيصبح النصّ شبكةً من الأسئلة والإجابات المتداخلة. وتكمن قيمة النصوص في قدرتها على التعبير والتواصل، مما يُبرز فاعليتها وتأثيرها الجمالي والفكري.

في هذا السياق، يرى ستانلي فيش (Stanley Fish) أنّ النص ليس كياناً ثابتاً أو موضوعاً منفصلاً، بل هو "تجربة حيوية يخلقها القارئ عبر عملية التلقّي"¹⁰. ويؤكد ميشيل ريفاتير (Michael Riffaterre) هذه الفكرة بالقول إن الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص ذاته، بل تشمل تفاعل المتلقّي وردود أفعاله التأويلية¹¹. ومن ثمّ، يمكن القول إن النص يحمل بُعداً تخيلياً رمزياً يتجدّد مع كل قراءة، مما يمنحه أبعاداً دلالية متعددة تختلف باختلاف السياقات الثقافية والتاريخية.

تجد هذه الرؤى تطبيقاتها الواسعة في الخطاب المسرحي، الذي يميّز بقدرته على استيعاب النصوص وتحولاتها، ونقلها من حيّز الثبات النصي إلى أنساق تعبيرية متحرّرة.

فالنص المسرحي لا يقتصر على المقترح الذهني المكتوب، بل يتجاوزه ليصبح إنجازاً مشهدياً جمالياً، يحمل في طياته رموزاً ودلالاتٍ قابلةً للتأويل المفتوح¹². وهكذا يتحوّل النص من كيان لغوي مجرد إلى فضاء حيوي يتفاعل فيه الأداء البصري والحركي مع الدلالات النصية، مما يوسّع آفاق التلقّي ويُغني التجربة الجمالية للمتفرّج.

3. الكتابة المشهدية وفضاء المسرحية: مقارنة سيميائية

تتمثّل الكتابة المسرحية الجوهرية في تلك التي تتشكل عضوياً ضمن فضاء الخشبة، عبر تفاعل شروط الإنتاج المسرحي مع آليات تشكل الخطاب وتظهره حتى لحظة التلقّي. لكن كيف تتم عملية التحويل هذه؟ وهل تنقطع تماماً عن النص المكتوب أم تظلّ مرتبطة به كأحد مكونات البنية النصية المتعددة التي يتأسّس عليها العرض المسرحي؟

في السياق العربي، ظلّت معظم النصوص المسرحية حبيسة الصيغة اللغوية الخطية، معتمدة على الوحدات الدلالية والتركيبية ضمن أنساق سردية تقليدية، بدلاً من التركيز على البنى التعبيرية والتركيبية الجاهزة للتحويل المشهدي، باستثناء نصوص قليلة استوفت شروط الكتابة الدرامية المعدّة أصلاً للتنفيذ المسرحي.

تشكّل "المسرحانية" (Theatricality) - كما يحددها باتريس بافيس - جوهر التحويل من النص الأدبي إلى الفعل المسرحي، حيث يصفها بأنّها: "تلك السمة السحرية التي ظلّ المسرح الحديث يبحث عنها، وهي وإن كانت فكرة شديدة العمومية تكتنفها مثالية معينة، إلا أنّها تمثّل خاصية التحويل التي تميّز المسرح عن غيره من الفنون"¹³. فالمسرحية هنا تعني عملية تحويل النص إلى خطاب مسرحي كثيف الدلالات، يتجاوز حدود اللغة المكتوبة إلى فضاءات دلالية أوسع.

تتطلّب هذه العملية وعياً شاملاً بمفردات اللغة المسرحية غير اللغوية، من ديكور وإضاءة وحركة وأداء، وهي ما يسميه بافيس "بنية النص من الخارج"¹⁴. فعندما يُسحب

النص من حيّز اللغة إلى فضاء المشهد، تتحوّل أنساقه الدلالية وفقاً لسنن العرض المسرحي الجديدة، مما قد ينهي دور النص المكتوب كمرجعية وحيدة، خاصة في النصوص التي تقتقر إلى "المسرحانية" بمعنى "الأدبية" المسرحية.

هذا التحوّل يفسّر ظهور ظاهرة "المخرج-المؤلف" في المسرح المعاصر، حيث يصبح المخرج كاتباً ثانياً للنص عبر معالجات إخراجية، تبتعد عن النقل الحرفي لتؤسس لعلاقات جديدة بين العناصر المشهدية.

4. الكتابة المشهدية وتحولات الخطاب المسرحي: مقارنة سيميائية-أدائية

يتميّز الخطاب المسرحي بتعدديته الجوهرية التي تفوق النص السردي التقليدي، حيث تخضع عملية التمسرح لآليات تحويلية معقّدة، تعيد تشكيل النص وفق نظام دلالي جديد. فخلال هذه العملية، كما يوضّح هونزل جندريك، "تتحوّل العلامة المسرحية في تراتبيتها الهرمية، مما ينتج دلالات جديدة تتحرف بالنص عن سياقه اللغوي الأصلي لتندمج في نسيج التكوينات السمعية-بصرية"¹⁵.

تتطلّب الكتابة المسرحية الفعالة أن يكون النص المكتوب مُعدّاً أساساً للتنفيذ المشهد، مما يجعله في حالة تحوّل ديناميكي مستمر، خاضعاً لعمليات:

1.4 التكيّف المسرحي: من النصّ الثابت إلى العرض الحيّ

يمثّل النصّ المسرحي في حالته المكتوبة بنية لغوية ذات دلالات مستقرّة نسبياً، إلا أنّ عملية "المسرحة" (Mise en scène) "تدفعه خارج حدوده الأدبية لتحوّله إلى فضاء مفتوح من الاحتمالات السيميائية اللامتناهية. فبمجرّد أن يتخلّى النصّ عن اكتفائه الذاتي كنظام لغوي، ويتشّابك عضوياً مع أنظمة العلامات الأخرى كالصورة، والصوت، وحركة الممثل في الفضاء، فإنّ علاقاته الداخلية الثابتة تنفجر لتولّد طاقة إيحائية ديناميكية. عند هذه النقطة، لا يعود النصّ هو المرجع الوحيد للمعنى، بل يصبح أحد مراكز التفسير

المتعددة التي يتألف منها الخطاب الكلي للعرض المسرحي، وهو ما يجعله كيانًا فنيًا جديدًا ومستقلًا¹⁶.

إنّ أولى آليات هذا التحوّل تكمن في تحرير النصّ من هيمنة العلامة اللغوية، وإعادة صياغته ضمن منظومة سيميائية متعددة الأبعاد. فالعرض المسرحي لا "ينقل" النص المكتوب، بل يستخدمه كمادة خام لإعادة بناء المعنى عبر وسائط غير لغوية بالضرورة، كالضوء واللون والإيماء والصمت. من خلال هذا التفاعل بين الأنظمة العلاماتية المختلفة، تنشأ "تعددية دلالية" (Semantic Plurality) تتجاوز المعنى الحرفي للكلمات، وتفتح النص على قراءات لا حصر لها تتشكل في وعي المتلقي مباشرةً عبر التجربة الحية للعرض¹⁷.

في قلب هذه العملية الإبداعية، يقف المخرج بوصفه القارئ الأوّل والمؤوّل المهيمن على النصّ. فالتكثيف المسرحي ليس مجرد تفسير محايد، بل هو فعل "قراءة إخراجية" تُحمّل النص الأصلي رؤية المخرج الجمالية، والفكرية، والنقدية. هذه القراءة تعيد توجيه الدلالات الكامنة في الحوارات والإرشادات المسرحية، وتنتقي منها ما يخدم السياق الإخراجي الجديد، وقد تصل إلى حد التلاعب ببنية النص أو إعادة كتابة أجزاء منه. وعليه، فإنّ كل قراءة إخراجية هي بمثابة تكيف جديد ومنفصل، مما يضع النصّ الدرامي في حالة تحوّل دائم ويمنحه حيوات متجددة مع كل عرض.

غير أنّ هذه المنظومة لا تكتمل إلا بالممثل، الذي لا يمكن اختزال دوره في التنفيذ الآلي لتوجيهات المخرج. فالممثل هو المؤدي والمنتج الرئيسي لفعل "المسرحة"، وهو الذي يمنح الكلمة المكتوبة جسدًا وصوتًا وحضورًا. إنّه يقرأ دوره قراءة تأويلية خاصّة، فيحوّل الوحدات اللغوية المجردة إلى أفعال جسدية ملموسة وعلامات أدائية حيّة. وفي هذا السياق، يكتسب جسد الممثل بعدًا مركزيًا، فهو ليس مجرد أداة للتعبير عن الذات، بل هو بؤرة الفعل الدرامي التي تحوّل الفضاء والأشياء من حولها إلى علامات فاعلة ضمن الخطاب الأدائي. ويمكننا هنا أن نشير إلى رؤية يوجينيو باربا حول طبيعة الأداء المسرحي، حيث يرى أن جوهر الأداء يكمن في التوازن الدقيق بين انطلاق الممثل وانضباطه، وبين تحرره الشخصي

والتزامه بالهوية الكلية للعرض. فالممثل ليس مجرد فرد يُعبّر عن ذاته، بل هو جزء من منظومة درامية متكاملة، ودوره لا ينفصل عن البنية الكلية للمسرحية. وفي هذا السياق، تظهر أهمية التفاعل بين الفردية والكلية، حيث يُعيد الممثل تشكيل ذاته داخل الفضاء المسرحي، مُحافظاً على توازنه بين الإحساس الشخصي والوظيفة الدرامية¹⁸.

2.4 التحويل (Transmutation) في الخطاب المسرحي: ديناميكيات الانتقال من النص إلى العلامة المشهدية

يُعَدّ الخطاب المسرحي، بطبيعته، بنيةً تركيبيةً شديدة الديناميكية، حيث لا وجود للنص ككيان مقدس أو نهائي، بل كعنصر أولي يخضع لعمليات "تحويل" (Transmutation) مستمرة. تتمظهر هذه التحولات على مستويين متكاملين: تحويل أفقي، يتمثل في الانتقال من وسيط اللغة المكتوبة إلى وسائط العرض المتعددة (الجسد، الصوت، الفضاء، الضوء)، وتحويل عمودي، يتجلى في إعادة بناء مستويات الدلالة عبر عمليات هدم وإعادة بناء لا تتوقف. هذه الديناميكية التحويلية تمنح العرض المسرحي قدرة فريدة على تفكيك دلالات الأشياء والأجساد في حالتها اليومية الوظيفية، وإعادة شحنها بدلالات جمالية ورمزية جديدة ضمن نظام سيميائي يُخلق خصيصاً للعرض. وكما يوضح باتريس بافيس، فإن جوهر العملية يكمن في أنّ "الصيغ اللغوية تتحوّل إلى أنساق بصرية/حسية عبر عملية مسرحية تعيد برمجة العلاقات الدلالية"¹⁹.

تتبع آليات هذا التحويل مساراً إبداعياً منظماً يبدأ بالتحليل التفكيكي للنص، حيث يقرأ المخرج النص الأدبي قراءة تأويلية نشطة لا تبحث عن المعنى الظاهر، بل تكشف عن الفجوات، والمناطق الصامتة، والمسكوت عنه بين السطور. هذه القراءة النقدية تسمح بتحديد العناصر القابلة للتحويل المشهدي. تلي هذه المرحلة عملية إعادة البناء المشهدي، التي يتم فيها تحويل اللغة اللفظية إلى أنظمة علاماتية متعددة ومتفاعلة، فتُخلق علاقات جديدة وغير متوقّعة بين حركة الممثل، ونبرة صوته، وتصميم الإضاءة، والموسيقى التصويرية، مما يؤدي إلى بناء نظام دلالي مواز للنص المكتوب، وأحياناً مناقض له. تبلغ العملية ذروتها في

مرحلة التوليد الدلالي، حيث لا يكتفي العرض بتجسيد معاني النص، بل ينتج معاني جديدة وطبقات تأويلية إضافية، ويطور رموزاً مشهّدية خاصّة به، مستقلة عن مرجعها الأدبي الأول.

تخدم وظائف التحويل المسرحي غاية جوهريّة، وهي الانتقال بالعمل الفني من خطاب أحادي المصدر (النص الأدبي) إلى خطاب تعددي ومتعدّد الأصوات (العرض المسرحي). هذا التحوّل يعيد تعريف العلاقة بين العمل والمتلقي، فينقلها من علاقة استقبال سلبية أحادية الاتجاه إلى علاقة تشاركية يتفاعل فيها المتلقي مع شبكة اتصالية معقدة ومتعددة الوسائط. إنّ النتيجة الحتمية لهذه العملية هي تحرير النص من ثباته وهيمنته اللغوية، وخلق نظام علاماتي أكثر ثراءً وتعقيداً، مما يوسّع بشكل هائل آفاق التلقي والتأويل. وعليه يمكن القول إنّ التحويل المسرحي ليس مجرد نقل أمين من وسيط لآخر، بل هو عملية خلق وإبداع جذري. إنّهُ يؤكّد على استقلالية العرض ككيان فني قائم بذاته. فالعرض لا "يحكي" النص، بل يبني عالماً موازياً له لغته وقوانينه الخاصة.

3.4 التلقي في المسرح: جدلية التفاعل وإنتاج الدلالة

لا يمكن اختزال فعل التلقي في المسرح بصفته مجرد مشاهدة سلبية، بل هو عملية إبداعية ديناميكية ومعقدة، يتأسّس فيها المعنى عند نقطة التقاء ثلاث ذوات فاعلة: النص المشهّدي بما يحمله من أنساق رمزية وجمالية مقصودة، والأداء الحيّ الذي يجسّد هذه الأنساق ويقدمها كوسيط حسي، وذات المتلقي التي تستقبل هذا كلّه محمّلةً بمرجعياتها الثقافية وتجربتها الجمالية وأفقها التوقعي. إنّ جوهر التجربة المسرحية يكمن في هذه "الزمكانية المشتركة" (Shared Spatiotemporality)، أي في اللقاء الحيّ الذي يجمع جسد الممثل وجسد المتفرّج في اللحظة ذاتها. هذا الحضور المشترك يخلق فضاءً تفاعلياً فريداً لا يمكن استنساخه، وهو ما يعتبره البعض الخاصية الجوهرية للمسرح.²⁰

يتطلّب التلقي المسرحي الفاعل من المتفرّج مجهوداً إدراكياً وتأويلياً كبيراً، فهو يواجه شبكة معقدة ومتزامنة من العلامات السيميائية التي تتجاوز اللغة اللفظية لتشمل الإيماءة والحركة والصوت والإضاءة والصمت. وعليه، يمرّ فعل التلقي عبر مستويات متصاعدة تبدأ

من الاستقبال الحسي المباشر للعلامات، ثم تنتقل إلى التفكيك السيميائي الذي يحلّ هذه العلامات ويفكّك شفراتها، وصولاً إلى التركيب الدلالي حيث يعيد المتفرج بناء المعنى انطلاقاً من تفاعل العلامات. ولا تكتمل هذه العملية إلا بالارتقاء إلى مستوى التأويل الجمالي والفكري، إذ يتم ربط التجربة الحسية بسياقات أوسع، وهو ما يمثل ذروة التفاعل النقدي مع العرض.

من هذا المنطلق، يكتسب المتلقي دوراً محورياً في إكمال الدائرة الجمالية للعرض المسرحي، متجاوزاً صفة المستقبل السلبي ليصبح شريكاً أصيلاً في بناء المعنى. وتتجلى هذه الشراكة في قدرة المتفرج على ملء "الفجوات" أو "المساحات البيضاء" التي يتركها العرض عمداً، وإعادة بناء العلاقات الخفية بين العلامات، بل وتوليد دلالات جديدة لم تكن بالضرورة كامنة في قصد المؤلف أو المخرج، وإنّما هي نتاج التفاعل الخلاق بين النص المشهدي والخبرة الجمالية والثقافية للمتلقي.

وعلى الرغم من التحديات التي تواجه عملية التلقي، كالتباين في الخلفيات الثقافية ومستويات الكفاءة الجمالية بين المتفرجين، فإنّ هذه التحديات بالذات هي ما تمنح المسرح ثراءه. فكل قراءة هي قراءة ممكنة، وكل تأويل هو إنتاج جديد للمعنى. وهكذا، يصبح التلقي المسرحي عملية إبداعية موازية لفعل الخلق نفسه، ويتحوّل المتفرج إلى ما يمكن تسميته "مؤلفاً ثانياً" للنص المشهدي. إنّ فعالية المسرح الحقيقية، كما يخلص باتريس بافيس، "تكمن في هذه اللحظة السحرية حيث يتحوّل المتلقي من مشاهد سلبي إلى شريك فاعل في إنتاج الدلالة"²¹.

5. الخطاب المسرحي والأثر الدلالي: بين التغريب والتأثير الجمالي

يمثل الخطاب المسرحي نظاماً دلالياً شديداً التركيب، لا يكتفي بنقل رسالة جاهزة، بل يعمل على إنتاج المعنى من خلال التفاعل الحيّ بين مكوناته الفنية والجمالية. وكما يصفه باتريس بافيس، فإنّه "تسق علاماتي متعدد المستويات، يحمل في طياته آثار خطابات سابقة ويولّد دلالات جديدة عبر التفاعل الحيّ مع المتلقي"²². إنّ غاية هذا الخطاب لا تقتصر

على السرد أو محاكاة الواقع، بل تهدف إلى إحداث تحوّل في وعي المتفرّج، وذلك عبر توظيف استراتيجيتين متناقضتين ومتكاملتين في آن واحد: التأثير الجمالي الذي يهدف إلى إدماج المتفرّج عاطفياً، والتغريب الذي يسعى إلى خلق مسافة نقدية. وتتجلى فاعلية الخطاب في قدرته على إدارة هذه الجدلية عبر بنيته "التعددية الصوتية" (Polyphony)، حيث تتداخل الأصوات النصية والإخراجية والأدائية لخلق تجربة غنية ومتعددة الطبقات.

تُعَدّ تقنية التغريب (Verfremdungseffekt)، التي نظر لها برتولت بريخت، إحدى أهمّ الآليات التي يوظّفها الخطاب المسرحي الحديث لإثارة الوعي. يهدف التغريب، حسب بريخت، إلى "تحويل المؤلف إلى غريب لإثارة التفكير النقدي"²³. ويتحقّق ذلك عبر كسر أفق توقعات المتلقي، وتقديم الأحداث والشخصيات بطرائق غير تقليدية تصدم الإدراك المعتاد، مما يخلق "مسافة جمالية" تمنع الاندماج العاطفي الكامل وتفتح المجال أمام التأمل والتحليل. هذه المسافة تؤسّس لبنية حوارية بين العرض والمتلقي، حيث لا يبقى الأخير مستهلكاً سلبياً، بل يُستقَرّ للدخول في حوار فكري مع الأبعاد المادية للعرض (الأداء، التشكيل المشاهد) وأبعاده الفكرية (التأمل الجمالي والنقدي).

يعتمد الخطاب المسرحي في إحداث أثره الدلالي على عدّة آليات، أبرزها تفجير التناقضات الكامنة في التجربة، كالصراع بين المؤلف واللامؤلف، والتوتّر بين ما هو واقعي وما هو متخيّل. هذا الصدام المعرفي يولّد أثراً زمنياً متعدّد المراحل: أثر فوري يتمثّل في الانفعال الحسي المباشر، يليه أثر ممتد يتمثّل في التفكير الجمالي الذي يستمرّ مع المتلقي بعد مغادرة القاعة، وقد يصل إلى أثر مستدام يبقى في ذاكرته كخبرة معرفيّة. وتسمح هذه الآليات بفتح النصّ المشاهد على مستويات متعددة من القراءة؛ من المستوى الحرفي للقصة، إلى المستوى الرمزي للدلالات الضمنية، وصولاً إلى المستوى التأويلي الذي يطرح أسئلة وجودية وفكرية عميقة، مما ينتج استجابات متنوعة لدى المتلقي تتراوح بين الانفعالية العاطفية والتأملية النقدية.

في نهاية المطاف، تُقاس جودة الخطاب المسرحي وفاعليّته بمعايير دقيقة تتجاوز مجرّد الترفيه. تشمل هذه المعايير التماسك العلاماتي بين عناصره، والعمق الدلالي الذي

يتيح تعدّد التأويلات، والفعاليّة التواصليّة في خلق حوار حقيقي مع المتلقي، وأخيراً الأثر المستدام الذي يضمن بقاء التجربة في الذاكرة الفردية والجمعية. وبهذا، يحقق المسرح وظيفته الأسمى كأداة لتوليد الفكر وليس فقط استهلاكه.

6. التمييز بين السردى والدرامى: مقارنة تحليلية في الخطاب المسرحي

تُعَدّ إشكالية التمييز بين البنية السردية (Narrative) والبنية الدرامية (Dramatic) إحدى الإشكاليات المحورية في الدراسات المسرحية*، حيث يترتّب على هذا التمييز فهم عميق لخصوصية كل من النص الأدبي المكتوب والعرض المسرحي المتجسد. ينبني

*ثلاثية السرد : مَيّر جينيت بين ثلاثة مستويات متمايزة:

القصة: (Histoire) المحتوى أو المادة الحكائية الخام، وهي تسلسل الأحداث وفق ترتيبها الزمني والمنطقي

الخطاب: (Récit) الطريقة التي تُقدّم بها القصة في النص الأدبي، أي النص السردى كما يقرأه القارئ

السرد: (Narration) فعل الإنتاج السردى نفسه، أي عملية السرد التي يقوم بها الراوى:

- غياب الراوى في الدراما الخالصة : في البنية الدرامية التقليدية (المسرح)، تُعرض الأحداث مباشرة أمام الجمهور من خلال حوار الشخصيات وأفعالها على خشبة المسرح لا يوجد وسيط أو "راوٍ" ليخبرنا بما يحدث؛ نحن نراه يحدث. وبهذا المعنى، فإن الدراما تُحاكي (mimesis) أكثر مما تروى. (diegesis)

- حضور الراوى في السرد : على النقيض، تعتمد البنية السردية (في الرواية والقصة القصيرة مثلاً) بشكل أساسي على وجود "صوت" الراوى الذي يتوسط بين القصة والقارئ. هذا الراوى هو الذي ينظم الخطاب، ويتحكم في تدفق المعلومات، ويختار ما يرويه وما يحجبه، ويتحكم في الزمن السردى (عبر الاسترجاع والاستباق)، ويقدم وجهة نظر معينة.

لذلك، فإنّ التأكيد على أنّ "وجود الراوى" هو الخطّ الفاصل بين السرد والدراما هو تطبيق مباشر ومحوري لأفكار جينيت التي شكلت حجر الزاوية في الدراسات السردية والمسرحية المعاصرة. ويرى جينيت أنّ كلّ حكي يتضمن بالضرورة وجود راوٍ.

في إطار الدراسات المسرحية، أصبحت هذه الإشكالية أكثر تعقيداً مع ظهور أشكال المسرح الملحمي (على يد برتولت بريخت مثلاً) الذي يستدعي تقنيات سردية بشكل واعي، مثل وجود شخصية الراوى على المسرح، مما يكسر الإيهام الدرامى ويؤكد على الطبيعة المروية للعرض. وهذا يؤكّد على أنّ التمييز الذي أرساه جينيت لا يزال أداة تحليلية مركزية لفهم بنية النصوص والعروض المسرحية.

الاختلاف الجوهرى بينهما على وجود "الراوي" كوسيط في الخطاب السردى، وهو ما أرسى أسسه جيرار جينيت²⁴، بينما يغيب هذا الوسيط في الخطاب الدرامى الذى يعتمد على الحوار المكثف والفعل المباشر. هذا الفارق الأولي يؤدي إلى سلسلة من الاختلافات البنيوية والجمالية، حيث يتميز السرد بحرية مكانية شبه مطلقة، مما يسمح بالتوسع الأفقى في بناء العوالم والشخصيات، في حين يظل الخطاب الدرامى مقيداً عضوياً بالزمان والمكان المحددين لفضاء العرض، وخاضعاً لتحولات سيميائية متعددة الوسائط.

تتجلى هذه الفروقات بوضوح في بنية الزمكانية (Spatiotemporality) ففي السرد، الزمن متحرك ومرن، يتنقل بحرية بين الماضي والحاضر والمستقبل عبر ذاكرة الراوى، بينما في الدراما، الزمن هو "حاضر دائم" يتجسد في "هنا والآن" على الخشبة، وهي اللحظة التي اعتبرها ستانيسلافسكي جوهر الأداء الحي. أما المكان، فهو في السرد فضاء ذهني غير مقيد، بينما في الدراما هو فضاء مادي ملموس، تحدده إمكانات الخشبة والإنتاج. وعليه، يتعامل السرد مع زمان مزدوج (زمن الحكى وزمن المحكى)، في حين تقدم الدراما زمكاناً واحداً، متجسداً، ومكتفياً بعيشه المتلقي بالتزامن مع الشخصيات.

يترتب على هذا التحول البنيوي تحول جذري في طبيعة اللغة والعلامات. فاللغة في المسرح تنقلت من كونها نظاماً لفظياً مجرداً لتصبح، كما يرى ريتشارد شيشنر، نظاماً أدائياً (Performance) حياً وفعالاً²⁵. إنها لا تكتفي بالوصف أو السرد، بل تتحول إلى فعل. وفي هذا السياق، تندمج الكلمة ضمن شبكة علاماتية متعددة تشمل الديكور والإضاءة والأزياء وحركة الممثل وإيماءاته، وصمته. هذا التفاعل بين العلامات المختلفة يحول المشهد المسرحي إلى نظام توليدي للدلالات، حيث لا يتم نقل المعنى بل إنتاجه لحظة بلحظة أمام المتلقي.

تاريخياً، هيمنت على العلاقة بين النص والعرض رؤيتان متناقضتان. الأولى هي الرؤية التقليدية التي تعتبر النص هو المصدر والأصل، ودور المخرج يقتصر على كونه "مفسراً" أميناً، ونُقاس قيمة العمل بمدى وفائه للنص المكتوب، كما في المسرح الكلاسيكي. أما الثانية، وهي الرؤية الطليعية التي أسس لها أرتو (Artaud) وطورها مخرجون مثل بيتر

بروك (Brook) في "مسرح الصورة"، فتعتبر العرض كياناً فنياً مستقلاً، والمخرج مبدعاً أصيلاً، وتُقاس قيمة العمل بمدى إبداعه الجمالي وقدرته على خلق لغة مشهدية خاصة به. ومع ذلك، فإن الموقف التحليلي المعاصر يتبنى رؤية توفيقية تتجاوز هذه الثنائية الحادة. فالنص المسرحي الفعال هو ذلك الذي يُكتب بوعي عميق بخصوصية الوسيط المسرحي، والمسرحة الناجحة هي التي تقيم حواراً خلاقاً بين النص والعرض، فلا تلغيه ولا تستنسخه. إنّ الفعالية الحقيقية للعمل المسرحي تُقاس في النهاية بقدرته على خلق حوار نقدي مع واقعه الاجتماعي والسياسي. وكما يشير هانز-تيس ليمان في نظريته عن "المسرح ما بعد الدرامي"، فإنّ الحدود بين السردى والدرامى قد أصبحت أكثر سيولة وانصهاراً في الممارسات المسرحية المعاصرة، مما يفتح آفاقاً جديدة ومثيرة للتجريب والبحث النظري²⁶.

7. خاتمة:

خلصت هذه الدراسة، في تحليلها لجذلية النص والعرض، إلى مجموعة من النتائج والتوصيات التي تعيد موضعة فهمنا للعملية الإبداعية في المسرح.

أهم النتائج:

1. **العرض ككيان مستقل:** أثبت التحليل أنّ العرض المسرحي ليس مجرد تجسيد للنص الأدبي، بل هو كيان فني مستقل و"نص مشهدي" له لغته وقوانينه الخاصة. فعملية "المسرحة" هي فعل خلق جذري يُحوّل المادة اللغوية الأولية إلى نظام سيميائي متعدد الوسائط (بصري، صوتي، حركي)، مما يحرر المعنى من سلطة المؤلف الأوحد ويفتح فضاءً لا نهائياً للتأويل.
2. **المخرج كمؤلف ثانٍ:** بيّنت الدراسة أنّ المخرج لم يعد مجرد "مفسّر" أمين، بل هو "مؤلف ثانٍ" أو "كاتب مشهدي". ففراقته الإخراجية هي فعل تأويلي نقدي يفكك النص الأصلي، ويعيد بناء علاقاته الدلالية، وينتج خطاباً جديداً يحمل رؤيته الجمالية والفكرية.

3. **مركزية الأداء والتلقي:** تتم التأكيد على أنّ الدلالة في المسرح لا تكتمل إلا في لحظة الأداء الحي والتفاعل مع الجمهور. **جسد الممثل** هو بؤرة الفعل الدرامي ومنتج العلامات الحية، بينما يمارس **المتلقي** دورًا إبداعيًا كشريك أساسي في بناء المعنى من خلال ملء الفجوات وتأويل الشبكة المعقدة من العلامات، متحولًا من مشاهد سلبي إلى منتج مشارك للدلالة.

4. **من الدرامي إلى ما بعد الدرامي:** كشف البحث عن تجاوز الممارسات المسرحية المعاصرة للحدود الصارمة بين **البنية الدرامية التقليدية والبنية السردية**. فمسرح اليوم، وخصوصًا "المسرح ما بعد الدرامي"، يوظف تقنيات سردية ويكسر الإيهام لخلق مسافة نقدية (التغريب)، مما يؤكد أنّ فاعلية المسرح لم تعد تُقاس بمدى الوفاء للنص، بل بقدرته على إثارة الحوار الفكري والنقدي.

أهم التوصيات:

1. **على مستوى الكتابة الدرامية:** يُوصى الكتاب المسرحيون بتبني "كتابة واعية بالخشبة"، تتجاوز التركيز على البنية اللغوية الخطية، وتؤسس لنصوص تحمل في طياتها طاقة كامنة وقابلية للتحويل المشهدي، وتعتبر الصمت والحركة والإشارة عناصر درامية لا تقل أهمية عن الحوار.

2. **على مستوى الممارسة الإخراجية:** دعوة المخرجين إلى التعامل مع النص الكلاسيكي أو المعاصر باعتباره "مادة خام" لحوار إبداعي، وتشجيع التجريب في "الكتابة المشهدية" التي تستثمر كل عناصر العرض لإنتاج خطابات بصرية وأدائية مبتكرة تتفاعل مع قضايا الواقع الراهن.

3. **على مستوى النقد المسرحي:** ضرورة انتقال النقد من التركيز الحصري على تحليل النص الأدبي إلى تحليل "العرض" كخطاب متكامل. يتطلب ذلك من النقاد امتلاك

أدوات تحليل سيميائية وأدائية تمكّنهم من قراءة وفك شفرات اللغة المشهدية بكل تعقيداتها، وتقييم العمل بناءً على تماسكه العلاماتي وأثره الجمالي والفكري.

4. **على مستوى أكاديمي:** تشجيع الدراسات المسرحية التي تتجاوز الفصل التقليدي بين الأدب والأداء، والتركيز على **مناهج بينية** تدمج بين السيميائيات، ونظريات الأداء، والدراسات الثقافية، لفهم أعمق للظاهرة المسرحية كفعل اجتماعي وجمالي مركب.

8. قائمة المراجع:

- ¹ بيتر بروك، *المسرح الفارغ*. دار بنغوين. لندن . 1968، ص 23.
- ² أمبرتو إيكو. القارئ في الحبكة. بومبياني. ميلانو. 1989. ص 56.
- ³ باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 112.
- ⁴ مارتن إيسلين. حقل المسرح. ميثون. لندن . 1987. ص 45.
- ⁵ أنطونان أرتو. المسرح وقرينه. دار غاليمار. باريس . 1938. ص 62.
- ⁶ رولان بارت. متعة النص. دار سوي. باريس. 1973. ص 56.
- ⁷ جوليا كريستيفا. سيميوتيك: أبحاث في التحليل الدلالي. دار سوي. باريس. 1969. ص 113.
- ⁸ باولا غوللي بوليتاني. النص المسرحي وتحولاته. دار بولاتي. روما. 2002. ص 74.
- ⁹ جوليا كريستيفا. قوة الرعب: مقال عن الاجتذاب. دار سوي. باريس. 1980. ص 92.
- ¹⁰ ستانلي فيش. هل هناك نص في هذا الصف؟ سلطة الجماعات المفسرة. تر: أحمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004. ص 65.
- ¹¹ رزيق بوزغاية، التفكير اللغوي في سيمياء الشعر عند ميشال ريفاتير، مجلة قراءات، مج 8 ع 1، 2016، ص 251.
- ¹² باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 89.
- ¹³ باتريس بافيس. "تحليل العروض المسرحية". ترجمة علي عقله عرسان. دمشق: وزارة الثقافة. 2007. ص 112.
- ¹⁴ المرجع نفسه، ص 115.

- ¹⁵ كير إيلام ، انظمة العلامات في المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، الدارالبيضاء ، دار توبقال 1987، ص 45.
- ¹⁶ باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 343.
- ¹⁷ كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 215.
- ¹⁸ Eugenio Barba: The Paper Canoe – A Guide to Theatre Anthropology", Routledge, London ; New York, 1995.
- ¹⁹ باتريس بافيس. "تحليل العروض المسرحية". ترجمة علي عقلة عرسان. دمشق: وزارة الثقافة. 2007. ص 112.
- المرجع نفسه، ص 145.
- ²⁰ Erving Goffman. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Anchor Books. 1959. P 22.
- ²¹ باتريس بافيس. "تحليل العروض المسرحية". ترجمة علي عقلة عرسان. دمشق: وزارة الثقافة. 2007. ص 112.
- المرجع نفسه، ص 125.
- ²² باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 425.
- ²³ عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص 232.
- ²⁴ جينيت، جبرار. خطاب الحكاية: بحث في المنهج. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.
- ²⁵ Schechner, Richard. *Performance Studies : An Introduction*. Routledge, 2002.
- ²⁶ ليتمان، هانز-تيس. مسرح ما بعد الدراما. ترجمة مروة مهدي عبيدو، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2018.