

سيمائية الخطاب المسرحي

د. دين الهنائي أحمد.

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس.

أخذت السيمائية حيّزا واسعا على مستوى الكتابات الروائية، والشعرية، ولكنها بدأت في فترة متأخرة تهتم بدراسة الأعمال الدرامية على مستوى الكتابة، والعرض والإخراج، وهذا راجع إلى الموقف السلبي الذي تبناه المشتغلون بعالم المسرح، سواء في أقسام المسرح في التعليم العالي أو في مجال الاحتراف المسرحي على وجه العموم، وقد وصل هذا الموقف إلى حدّ العداء، فقد كتب بريان هاموند مقالا بعنوان سيميوطيقا المسرح مخطّط أكاديمي لخلق وظائف جديدة سنة 1984، يوحى بالعداء الواضح السيميوطيقا، و هو العداء نفسه عبّر عنه عدد كبير من النقاد والجمهور الذين شاركوا في مؤتمر المسرح الذي عُقد في كلية (كرو و ألساجر) بأمريكا سنة 1983.¹

سبب هذا الموقف السلبي، والعدائي أرجعه الباحث مارتن ألسن إلى اللغة الغامضة والأسلوب المجرد الذي عرض به السيميوطيقيون البارزون، النتائج التي توصّلوا إليها. هذا الأسلوب لا يفهمه سوى الأكاديميون والمنظرون فيما بينهم، لهذا أصبحت الدراسات السيميولوجية حول المسرح حبيسة الكتب.

سبب آخر وقف عقبة في وجه تقدّم الدّراسات السّيميولوجيّة في المسرح هو عدم انفصال الدّراما عن الأجناس الأدبيّة أخرى. فإلى وقت قريب كانت تدرس النّصوص المسرحيّة بطريقة تقليديّة معزولة عن العمليّة المسرحيّة.

كما تدرس القصائد و الأعمال النّثريّة الأخرى فيتحول النّاقّد المسرحيّ إلى مجرّد قارئ، يتصوّر الفضاء المسرحيّ في مخيلته، ويصدر أحكاماً وفق مقاييس جاهزة لا تخرج عن إطار الشّخصيّات الإنسانيّة في الواقع،

و قد يحلّلهم تحليلاً سيكولوجياً ناسياً أنّ العمل المسرحيّ. لا يُقيّم كنصّ مقروء، بل يجب الإلمام بجميع جوانبه كحدث يتجسّد في مستويين: مستوى القراءة، ومستوى المشاهدة.

بمجرّد إرجاع فعل المسرح إلى طبيعته الأصليّة، و هي أنّ الفعل يتطلّب تعاوناً بين المؤيدين منهم الكاتب و المخرج، و الطّاقم الفنّي، وعليه تصبح العمليّة التّقديّة متشعّبة تُمارَس على أصعدة متعدّدة تصبّ كلّها في فكّ شفرات الخطاب المسرحيّ، وهذا ما سمّاه كير إيلام «برصد و تحليل كلّ عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لنتمكّن في الأخير من القيام بتقطيع متماسك للخطاب المسرحيّ»².

إنّ الدّراسات السّيميولوجيّة للمسرح ظهرت بأوروبا بشكل محتشم في أواسط القرن العشرين فقد شهد المسرح صدور دراستين في تشيكوسلوفاكيا بدّلتا بشكل جذريّ تطلّعات التّحليل العلميّ للمسرح

و الدّراما، و هما: علم جمال الفنّ و الدّراما (1981) ل أوتكارزيتش Otkarzitch، وتحليل بنيويّ لظاهرة الممثل ل جان موكاروفسكي Jean Mucarovski³. لقد وضع المنظران فرضيّة تقول إنّ كلّ شيء داخل الإطار المسرحيّ هو علامة. و إنّ العرض هو مجموعة من العلامات، و أدركا أنّ «الأشياء العادية على خشبة المسرح تكتسب دلالة، أعظم ممّا هي في الحياة العادية»⁴، كما طرحت الدّراستان الأسس التي انبنى عليها أغنى متن لنظرية مسرحية درامية تمخّضت عن العصور الحديثة انطلاقاً من مدرسة براغ اللسانية نهاية النصف الأوّل من القرن العشرين. فقد قام أعضاء مدرسة براغ بتطبيق المنهج السيميولوجي على بعض الإبداعات الفنية منها على الخصوص المسرح الشعبيّ، و المسرح الصّينيّ، في محاولة جديدة لمعرفة مناطق الاهتمام بالنسبة لهذه الطّريقة غير المألوفة في العملية النّقدية.

كما أنّهم قسّموا رؤيتهم النّقدية بين النّصّ والعرض، و العلاقة الموجودة بينهما، فقد كتب (جيرى فلتروفسكي) بحثاً بعنوان (النّصّ الدّراميّ كأحد مكوّنات المسرح) 1976، سعى فيه إلى تتبّع العلاقة بين نظام العلامات اللّغويّ الموجود في النّصّ الدّراميّ، و نظام العلامات الموجود بسياق العرض بالإضافة إلى رصد التّوتر الموجود بينهما.

إذا رجعنا إلى الدّراستين السّابقتين سنلاحظ أنّ الكتاب الأوّل علم جمال الفنّ و الدّراما لم يكن بنيويّاً بشكل صريح غير أنّه أثر في السيميائيّين المتأخّرين مثل كير إيلام، خاصّة في تأكيده على ضرورة

الرّبط بين الأنساق غير المتجانسة، و التي يتبع أحدهما الآخر في العمليّة المسرحيّة. كما رفض أن يُسلّم بغلبة آليّة للنّص المكتوب، واعتبر أنّه يحتلّ مكانه في النّسق العامّ للتّمثيل الدّراميّ، أمّا الكتاب الثّاني فقد شكّلت التّحليل البنيويّة الخطوة الأولى باتّجاه سيمياء خاصّة بالعرض، فقد صنّف العلامات التي يحتويها المشهد الدّراميّ وذكر منها مجموعة العلامات الإيمائيّة⁵.

أمّا في مجال الممارسة المسرحيّة، فقد طبّق برتولد بريخت في أعماله بشكل واضح أفكار وآراء الشّكلانيّين الخاصّة بالتّغريب⁶. فالآليات خلق تأثير التّغريب لدى الممثل و المتفرّج هي مقولة استمدّها بريخت مباشرة من نظريّات الشّكلانيّين الخاصّة بالإبراز أو الإغراب، لقد استفاد بريخت من القالب السّرديّ القائم على عنصر التّغريب، «لأنّ السّرد عند بريخت مقصود من أجل تحقيق هدف التّغريب، ووجود الرّاوي كشخصيّة مستقلّة خارج الحدث المسرحيّ يحقق ذلك»⁷. كانت طريقة بريخت في كسر الألفة أو ما يعرف بتكسير الجدار الرّابع الذي يعزل المتلقّي عن العرض المسرحيّ، هي طريقة في تنظيم العلامات المسرحيّة، فقد كان يطلب من ممثليه أن يؤدّوا أدوارهم على الخشبة، و هم واعون كلّ الوعي بأنّهم مجرد ممثّلين يعرضون قضية ذات هدف، فالممثل الذي يبدّل ملابسه على الخشبة، أو يخرج من دوره ليعلق عليه، و في الكثير من الأحيان «كان بريخت يعقّب على الحدث بتعليق أو يعلن عنه بعرض صور فوتوغرافيّة تصاحبه أو تتداخل معه»⁸.

إنّ اعتماد بريخت على السرد كوسيلة لعرض أفكاره جعلت بعض النقاد يميلون إلى تطبيق نظريات فلاديمير بروب التي صنّف فيها بنية الحكاية الشّعبيّة معتمداً على وظيفة الشّخصيّة، كما «أنّ مقولة جريماش عن الدّوات الفاعلة كان لها أثر مباشر على الأساليب التي نقرأ/ نرى الشّخصيّة بها منذ تمّ تطبيقها في الدّراسات السّيميوطيقية للنصوص الدّراميّة»⁹.

إنّ ما شجّع على ما يبني المنهج السّيميولوجي في الدّراسات الدّراميّة، وجود حصيلة كبيرة من المادّة المسرحيّة يستطيع المنظرون أن يُخضعوها لقوانين و أساسيّات هذا المنهج، وفي الوقت نفسه تزايد الاعتراف بالمسرح كجنس مستقلّ له خصوصيّاته يصلح للدّراسة الجماليّة والنّظريّة، لقد استمرّ العمل السّيميولوجي في مجال المسرح في التّقدّم، وتشير قائمة المراجع التي ذكرها كير إيلام سنة 1980 إلى عدد من الدّراسات في هذا الجانب فما بالك بالدّراسات التي أنجزت بعد هذا التاريخ؟

إنّ النّقد المسرحيّ بحاجة إلى دراسات موضوعيّة تفكّك العمليّة الدّراميّة أو المسرحيّة من أجل قراءة تُدرك بها الطّريقة التي يُصنع بها المسرح، ويُقرأ كنظام يحتوي الكثير من العلامات المتنوّعة.

إنّ سيميائيّة الخطاب المسرحيّ هي طريقة لتحليل النّصّ، فهي تهتم بطريقة تنظيم العلامات من حيث الشّكل الخاص بالنّصّ، والعرض، وهو تنظيم داخليّ للنّسق الدّلاليّة وديناميكيّتها، وتطوّر المعنى، و

طريقة بنائه مع عدم إغفال العلاقة بين رجالات المسرح (المخرج و الممثلون) والجمهور المسرحي¹⁰، فلا تقتصر الدراسة السيميائية في مجال المسرح على تعيين المعنى وشرحه، بل تهتم بطريقة بناء شكل المعنى، و مدى تطوّر السياق المسرحي و الذي يبدأ من القراءة الدرامية للنصّ، وينتهي بوضع آليات لتفسير العرض المسرحي، وفق نظام العلامات، فالمنهاج السيميائي حسب (ميشال فوكو) هو «مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز مكان تواجد العلامات و بتحديد العوامل التي تُكوّنها، وقوانين ترابطها فيما بينها»¹¹.

إذا كانت طبيعة الخطاب المسرحي تستوجب الانتقال من النصّ الدرامي إلى النصّ المسرحي الذي يستعين بتقنيات متعددة ومتعلّقة بالخشبة، وتزخر بالدلائل والعلامات والرموز، فإنّ هذا الانتقال يقتضي اللجوء إلى مقارنة تحليلية تحاول فكّ شفرات العلامات التقنية الرّكحية من خلال تفكيكها، وإعادة تركيبها، لإبراز خصائص الخطاب المسرحي، وعليه، لجأ بعض النّقاد إلى المنهج السيميولوجي حيث وجدوا فيه ضالّتهم للتّظهير والتّطبيق، حيث برزت عدّة دراسات رصدت الجانبين من الخطاب المسرحي. الجانب المكتوب و الجانب المعروض بالإضافة إلى إيجاد العلاقات بين شقّي هذا الخطاب، وذلك من خلال تحليل الشّفرات المسرحية، لكن العملية لا تبدو في غاية البساطة و السّهولة، فهي معقّدة نظراً للتّداخل والتّشابك الموجود بين الدلائل والرموز في الخطاب المسرحي فقد ذكر إيلام كير هذا الإشكال في قوله «هل سنقتصر على استخلاص الدلالات الخاصّة

بمختلف الأنساق المسرحية؟ أم سنكتفي بتقسيم هذه الأنساق إلى متواليات ووحدات مسرحية صغرى؟ كيف يمكن تحديد خصائص المرسلات المسرحية مع العلم أنها تتحقق بواسطة قنوات تواصلية متعددة؟. هل يمكن تحديد الوحدات السيمائية المسرحية النوعية انطلاقاً من رصد و تحليل كل عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لنتمكن في الأخير من القيام بتقطيع متماسك للخطاب المسرحي؟¹².

إنّ بداية تحليل السيمولوجي في المسرح كانت بتحديد طبيعة العلاقة بين النصّ و العرض، لكنّ هذه البداية سبقتها أسئلة جوهرية حول إمكانية أو عدم إمكانية تطبيق الدرس السيمولوجي على النصوص والعروض المسرحية، هل يتمّ التحليل انطلاقاً من التراكم المكوّن من هذه العروض، أو من خلال تحديد العلاقات التي تحكم وحدات كلّ مكوّن مسرحي؟ «و لهذا كان من الضروريّ القيام في البداية بحلّ المشكلة الجمالية المتعلقة بخصوصية الظاهرة المسرحية حتّى نتمكن من بناء سيمولوجيا المسرح»¹³. إنّ التداخل الذي كان يجمع بين الدراما و الأدب، باعتبارها أدباً درامياً، عزلها عن العملية المسرحية. «و كان عقبة في وجه تقدّم الدراسات المسرحية ما دامت لا تتأمّل الدراما في سياقها المسرحي»¹⁴. إذا كانت طبيعة الخطاب المسرحي تستلزم وجود مجموعة من القنوات التواصلية، ضمن شبكة معقدة تختلف فيها العلامات حسب كلّ مصدر إرسال، فإنّ القراءة السيمولوجية لهذا الخطاب يجب أن تُراعي مجموعة من الخطوات الإجرائية منها: دراسة النصّ الدراميّ باعتباره مجموعة دالة، و منتهية، متضمنة لعناصر

العرض، و دراسة العرض المسرحيّ باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة، لا يُشكّل النصّ فيها سوى عنصراً سمعيّاً، و تتفاوت أهميّته بحسب نوعيّة العرض، وكذا رصد العلاقة بين النصّ والعرض، و محاولة البحث عن الشّفرات التي يتمّ بمقتضاها الانتقال من الأوّل إلى الثّاني شريطة استثمار نتائج الدّراسة الأولى و الثّانية، و إنّ هذه المستويات الدّراسيّة لا تعني الإشارة إلى المظاهر الإخراجيّة لأنّ ذلك يُعدّ عملاً يصطلح به الممارسون المسرحيّون أنفسهم»¹⁵.

إنّ الممارسة النّقديّة، وفق هذا المنهج تستوجب العمل في ثلاث اتّجاهات، اتّجاه يرصد النصّ الدّراميّ و ما فيه من علامات لغويّة، واتّجاه ثانٍ يدرس العلامات المتعلّقة بالعرض المسرحيّ، أمّا الاتّجاه الثّالث فيحدّد فيه الباحث العلاقة التي تجمع الجانبين.

إنّ مجرد الاهتمام بدراسة جانب واحد سيُفقد العمل النّقديّ شموليته، و يُفقد في نفس الوقت، العمل المسرحيّ خصوصيّته، و هذا ما أشارت إليه آن إيرسفيلد في قولها «إنّ النصّ المسرحيّ يوجد داخل العرض في شكل صوت له حضور مزدوج، إنّهُ يسبق العرض أوّلاً، و يرافقه ثانياً، ثمّ إذا كنّا سنكتفي بمقاربة النصّ المسرحيّ سيميولوجيّاً على أساس أنّه جنس أدبيّ كالرواية مثلاً، فإنّ هذه المقاربة ستفقد خصوصيّتها و أبعادها الإبداعيّة و الفنيّة»¹⁶.

بالإضافة إلى الاتّجاهات الثلاثة التي ينكبّ عليها الدّرس السيميولوجيّ نجد عنصراً آخرّاً لا يقلّ أهميّة ينبغي على الباحث

الاهتمام به، و هو القراءة المنتجة التي يقوم بها المتلقي للعرض المسرحي، لأنّ المتلقي يُعطي صورة ديناميكية لإنتاج المعنى أو الدلالة و من ثمّ يجب الأخذ بعين الاعتبار «أنّ العرض ليس سيميولوجيًا سكونيًا، و لكنّه يُعتبر سيميولوجيًا في حالة فعل، و يدل ذلك على أنّ المقاربة السيميولوجية ينبغي ألاّ تقف عند حدود الوصف و التصنيف للشّفرات المسرحية و لكن عليها أن ترصد كلّ الأشكال التواصلية التي تُنظم بموجبها عملية إنتاج المعنى الناتج عن تداخل الدلائل والنّظم و الأنسقة المسرحية في العرض»¹⁷.

نستنتج إذاً أنّ قراءة الخطاب المسرحي من الناحية السيميولوجية لا تكون إلّا إذا اكتملت كلّ عناصر العمل الدرامي، ففي غياب خاصية التّمسرح المتمثلة في العرض و الجمهور، و التي تُميّز هذا الخطاب عن بقية النصوص الإبداعية الأخرى، لا نستطيع أن نُقيم هذا النوع من الخطابات المتميزة، و ذلك أنّ هذه الدّراسة المتكاملة تفتح أمام القارئ آفاقاً جديدة تُمكنه من تحديد خصوصيات الفنّ المسرحي في حضورها الأدبيّ قبل أن تُصبح حركة فعلية على خشبة من خلال العرض.

وبذلك يستطيع أن يُصبح هذا الخطاب شكلاً من أشكال التواصل الذي يُساهم في عملية توليد المعنى الحاصل جرّاء عملية التداخل المسرحيين مصادر الإرسال.

المصادر و المراجع:

- 1- ألين أستون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، ترجمة سباعي السيّد، أكاديمية الفنون، دار الوفاء، مصر، ط1 1996، ص 11.
- 2- كير إيلام سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافيّ، لبنان، ط1 1992، ص 74.
- 3- المرجع نفسه، ص 12.
- 4- ألين أستون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، م، س، ص 20.
- 5- أنظر كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، م، س، ص 11.
- 6- التّغريب: هو نوع من الأداء و الإخراج يعتمد فيه المخرج و الممثل على التّأثير على المتفرّج من خلال الإيهام و التمثيل، وجعل المألوف يبدو غريباً ممّا ينفّي التّقمّص و الاندماج مع الشّخصيّة، أنظر المعجم المسرحيّ، ص 140-141.
- 7- أخل إيوين جونثاليت، السّارد في المسرح، ترجمة: خالد سالم، أكاديمية الفنون، القاهرة 2003، ص 37.
- 8- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريّات فنّ التّمثيل، دار أويا للطباعة و التّشر و التّوزيع، طرابلس، ليبيا 2000، ص 234.
- 9- المسرح و العلامات لإيلين أستون و جورج ساجونا، ص 18-19.
- 10- أنظر مشهور مصطفى، علم السّيمياء في المسرح، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء القوميّ، بيروت ع36، 1985، ص 94.
- 11- M. Foucault, les mots et les choses, Ed Gallimard, Paris 1966, p48.
- 12- إيلام كير، سيمياء المسرح و الدراما، ص 74.
- 13- حسن المنيعي، المسرح و السّيميولوجيا، منشورات سيكيكي إخوان، المغرب، طنجة 1995، ص 21.

- 14- أَلين أَسْتون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، ص 12.
- 15- سامية أسعد، التّقد المسرحيّ و العلوم الإنسانيّة، مجلّة فصول مجلّد 04 العدد 01، 1983، ص 159.
- 16- Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed : sociales, Paris1988, 2eme édition, p 19.
- 17- يلود بوشايد، الخطاب المسرحيّ و إشكاليّة التّلقّي، جريدة الصّحراء 25 أوت 2001، العدد 4601، ص12.

