

سيمياء الخطاب المسرحي

د. دين الهناني أحمد.

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس.

أخذت السيمياء حيّزا واسعا على مستوى الكتابات الروائية، و الشعرية، و لكنها بدأت في فترة متأخرة تهتم بدراسة الأعمال الدرامية على مستوى الكتابة، و العرض و الإخراج، 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، و قد 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، و العدائيّ أرجعه الباحث مارتن ألسن إلى اللغة الغامضة و الأسلوب المجرد الذي عرض به السيميوطيقيون البارزون، النتائج التي توصّلوا إليها. هذا الأسلوب لا يفهمه سوى الأكاديميون و المنظرون فيما بينهم، لهذا أصبحت الدراسات السيميولوجية حول المسرح حبيسة الكتب.

سبب آخر وقف عقبة في وجه تقدّم الدراسات السيميولوجية في المسرح هو عدم انفصال الدراما عن الأجناس الأدبية أخرى. فإلى وقت قريب كانت تدرس النصوص المسرحية بطريقة تقليدية معزولة عن العملية المسرحية.

كما تدرس القصائد و الأعمال النثرية الأخرى فيتحول الناقد المسرحي إلى مجرد قارئ، يتصور الفضاء المسرحي في مخيلته، و يصدر أحكاما وفق مقاييس جاهزة لا تخرج عن إطار

الشخصيات الإنسانية في الواقع، و قد يحللهم تحليلا سيكولوجيا ناسيا أنّ العمل المسرحي. لا يُقيّم كنصّ مقروء، بل يجب الإلمام بجميع جوانبه كحدث يتجسّد في مستويين: مستوى القراءة، ومستوى المشاهدة.

بمجرد إرجاع فعل المسرح إلى طبيعته الأصلية، و هي أنّ الفعل يتطلب تعاوناً بين المؤيدين منهم الكاتب و المخرج، و الطاقم الفني، و عليه تصبح العملية النقدية متشعبة تُمارس على أصعدة متعدّدة تصبّ كلّها في فكّ شفرات الخطاب المسرحي، و هذا ما سمّاه كير إيلام «برصد و تحليل كلّ عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لتمكّن في الأخير من القيام بتقطيع متماسك للخطاب المسرحي»².

إنّ الدراسات السيميولوجية للمسرح ظهرت بأوروبا بشكل محتشم في أواسط القرن العشرين فقد شهد المسرح صدور دراستين في تشيكوسلوفاكيا بدلتا بشكل جذريّ تطلّعات التحليل العلمي للمسرح و الدراما، و هما: علم جمال الفنّ و الدراما (1981) ل أوتكارزيتش Otkarzitch، وتحليل بنيوي لظاهرة الممثل ل جان موكاروفسكي Jean Mucarovski³. لقد وضع المنظران فرضية تقول إنّ كلّ شيء داخل الإطار المسرحي 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 الدراسات الأساس التي انبنى عليها أغنى متن

لنظرية مسرحية درامية تمخضت عن العصور الحديثة انطلاقاً من مدرسة براغ اللسانية نهاية النصف الأول من القرن العشرين. فقد قام أعضاء مدرسة براغ بتطبيق المنهج السيميولوجي على بعض الإبداعات الفنية منها على الخصوص المسرح الشعبي، و المسرح الصيني، في محاولة جديدة لمعرفة مناطق الاهتمام بالنسبة لهذه الطريقة غير المألوفة في العملية النقدية.

كما أنهم قسموا رؤيتهم النقدية بين النص والعرض، و العلاقة الموجودة بينهما، فقد كتب (جيرى فلتروفسكي) بحثاً بعنوان (النص الدرامي كأحد مكونات المسرح) 1976، سعى فيه إلى تتبع العلاقة بين نظام العلامات اللغوي الموجود في النص الدرامي، و نظام العلامات الموجود بسياق العرض بالإضافة إلى رصد التوتر الموجود بينهما.

إذا رجعنا إلى الدراستين السابقتين سنلاحظ أن الكتاب الأول علم جمال الفن و الدراما لم يكن بنوياً بشكل صريح غير أنه أثر في السيميائيين المتأخرين مثل كير إيلام، خاصة في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة، و التي يتبع أحدهما الآخر في العملية المسرحية. كما رفض أن يُسلم بغلبة آلية للنص المكتوب، و اعتبر أنه يحتل مكانه في النسق العام للتمثيل الدرامي، أما الكتاب الثاني فقد شكّلت التحاليل البنيوية الخطوة الأولى باتجاه سيمياء خاصة بالعرض، فقد صنّف العلامات التي يحتويها المشهد الدرامي و ذكر منها مجموعة العلامات الإيمائية⁵.

أما في مجال الممارسة المسرحية، فقد طبق برتولد بريخت في أعماله بشكل واضح أفكار وآراء الشكلايين الخاصة بالتغريب⁶. فالآليات خلق تأثير التغريب لدى الممثل و المتفرج هي مقولة استمدّها بريخت مباشرة من نظريات الشكلايين الخاصة بالإبراز أو الإغراب، لقد استفاد بريخت من القلب السردّي القائم على عنصر التغريب، «لأنّ السرد عند بريخت مقصود من أجل تحقيق هدف التغريب، و وجود الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث المسرحي يحقق ذلك»⁷. كانت طريقة بريخت في كسر الألفة أو ما يعرف بتكسير الجدار الرابع الذي يعزل المتلقّي عن العرض المسرحي، هي طريقة في تنظيم العلامات المسرحية، فقد كان يطلب من ممثليه أن يؤدّوا أدوارهم على الخشبة، و هم واعون كلّ الوعي بأنهم مجرد ممثلين يعرضون قضية ذات هدف، فالممثل الذي يبذل 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 فوتوغرافية 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 الشعبية معتمدا على وظيفة الشخصية، كما «أنّ مقولة جريماش عن الدّوات الفاعلة كان لها أثر مباشر على الأساليب التي نقرأ/ نرى الشخصية بها منذ تمّ تطبيقها في الدراسات السيميوطيقية للنصوص الدرامية»⁹.

إنّ ما شجّع على ما يبي المنهج السيميولوجي في الدراسات الدرامية، وجود حصيلة كبيرة من المادّة المسرحية يستطيع المنظرون أن يخضعوها لقوانين و أساسيات هذا المنهج، و في الوقت نفسه تزايد الاعتراف بالمسرح كجنس مستقل له خصوصياته يصلح للدراسة الجمالية و النظرية، لقد استمرّ العمل السيميولوجي في مجال المسرح في التقدّم، و تشير قائمة المراجع التي ذكرها كير إيلام سنة 1980 إلى عدد من الدراسات في هذا الجانب فما بالك بالدراسات التي أنجزت بعد هذا التاريخ؟

إنّ التقدّم المسرحي بحاجة إلى دراسات موضوعية تفكّك العملية الدرامية أو المسرحية من أجل قراءة نُدرِك بها الطريقة التي يُصنع بها المسرح، و يُقرأ كنظام يحتوي الكثير من العلامات المتنوعة.

إنَّ سيميائية الخطاب المسرحي هي طريقة لتحليل النصّ، فهي تهتم بطريقة تنظيم العلامات من حيث الشّكل الخاص بالنّصّ، و العرض، وهو تنظيم داخليّ للنّسق الدّلاليّ وديناميكيّتها، و تطوّر المعنى، و طريقة بنائه مع عدم إغفال العلاقة بين رجال المسرح (المخرج و الممثلون) والجمهور المسرحي¹⁰، فلا تقتصر الدّراسة السيميائية في مجال المسرح على تعيين المعنى وشرحه، بل تهتم بطريقة بناء شكل المعنى، و مدى تطوّر السّياق المسرحي و الذي يبدأ من القراءة الدّرامية للنّصّ، وينتهي بوضع آليات لتفسير العرض المسرحي، وفق نظام العلامات، فالمنهاج السيميائي حسب (ميشال فوكو) هو «مجموعة من المعارف و التقنيات 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 الدراميّ إلى النصّ المسرحي الذي يستعين بتقنيات متعدّدة و متعلّقة بالخشبة، و تزخر بالدلائل و العلامات و الرموز، فإنّ هذا الانتقال يقتضي اللّجوء إلى مقارنة تحليلية تحاول فكّ شفرات العلامات التقنيّة الرّكحيّة من خلال تفكيكها، و إعادة تركيبها، لإبراز خصائص الخطاب المسرحي، و عليه، لجأ بعض النّقاد إلى المنهج السيميولوجي حيث وجدوا فيه ضالّتهم للتّنظير و التّطبيق، 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 المسرحيّة، لكن العمليّة لا تبدو في غاية البساطة و السّهولة، فهي معقّدة نظراً للتّدخل و التّشابك الموجود بين الدلائل والرموز في الخطاب المسرحي فقد ذكر إيلام كير هذا الإشكال في قوله «هل سنقتصر على استخلاص الدلالات الخاصّة بمختلف الأنساق المسرحيّة؟ أم سنكتفي بتقسيم هذه الأنساق إلى متواليات ووحدات مسرحيّة صغرى؟ كيف يمكن تحديد خصائص المرسلات المسرحيّة مع العلم أنّها تتحقّق بواسطة قنوات تواصلية متعدّدة؟. هل يمكن تحديد الوحدات السيميائية المسرحيّة التّوعيّة انطلاقاً من رصد و تحليل كلّ عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لتتمكّن في الأخير من القيام بتقطيع متماسكٍ للخطاب المسرحي؟»¹².

إنّ بداية تحليل السيميولوجي في المسرح كانت بتحديد طبيعة العلاقة بين النصّ و العرض، لكنّ هذه البداية سبقتها أسئلة جوهرية حول إمكانيّة أو عدم إمكانيّة تطبيق الدّرس السيميولوجي على النّصوص و العروض المسرحيّة، هل يتمّ التّحليل انطلاقاً من التّراكم المكوّن من هذه العروض، أو من خلال تحديد العلاقات التي تحكم وحدات كلّ مكوّن مسرحي؟ «و لهذا كان من الضّروريّ القيام في البداية بحلّ المشكلة الجماليّة المتعلّقة بخصوصيّة الظّاهرة المسرحيّة حتّى نتمكّن من بناء سيميولوجيا المسرح»¹³. إنّ التّدخل الذي كان يجمع بين الدّراما و الأدب، باعتبارها أدباً درامياً، عزّلتها عن العمليّة المسرحيّة. «و كان عقبة في وجه تقدّم الدّراسات المسرحيّة ما دامت لا تتأقّل الدّراما في سياقها المسرحي»¹⁴. إذا كانت طبيعة الخطاب المسرحي تستلزم وجود مجموعة من القنوات التّواصلية، ضمن شبكة معقّدة تختلف فيها العلامات حسب كلّ مصدر إرسال، فإنّ القراءة السيميولوجيّة لهذا الخطاب يجب أن تُراعي مجموعة من الخطوات الإجرائيّة منها: دراسة النصّ الدراميّ باعتباره مجموعة دالّة، و منتهية، متضمّنة لعناصر العرض، و دراسة العرض المسرحي باعتباره مجموعة دالّة أخرى مستقلّة، لا يُشكّل النصّ فيها سوى عنصراً سمعيّاً، و تتفاوت أهمّيّته 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 الثّانيّة، و إنّ هذه المستويات الدّراسيّة لا تعني الإشارة إلى المظاهر الإخراجيّة لأنّ ذلك يُعدّ عملاً يصطلح به الممارسون المسرحيون أنفسهم»¹⁵.

إنّ الممارسة التّقديّة، وفق هذا المنهج تستوجب العمل في ثلاث اتّجاهات، اتّجاه يرصد النّصّ الدّراميّ و ما فيه من علامات لغويّة، و اتّجاه ثانٍ يدرس العلامات المتعلّقة بالعرض المسرحيّ، أمّا الاتّجاه الثالث فيحدّد فيه الباحث العلاقة التي تجمع الجانبين. إنّ مجرّد الاهتمام بدراسة جانب واحد سيُفقد العمل التّقديّ شموليته، و يُفقد في نفس الوقت، العمل المسرحيّ خصوصيّته، و هذا ما أشارت إليه آن إيرسفيلد في قولها «إنّ النّصّ المسرحيّ يوجد داخل العرض في شكل صوت له حضور مزدوج، إنّهُ يسبق العرض أولاً، و يرافقه ثانيًا، ثمّ إذا كنّا سنكتفي بمقاربة النّصّ المسرحيّ سيمولوجيًا على أساس أنّه جنس أدبيّ كالرواية مثلاً، فإنّ هذه المقاربة ستفقد خصوصيّتها و أبعادها الإبداعية و الفنّية»¹⁶.

بالإضافة إلى الاتّجاهات الثلاثة التي ينكبّ عليها الدّرس السيمولوجيّ نجد عنصراً آخرّاً لا يقلّ أهميّة ينبغي على الباحث الاهتمام به، و هو القراءة المنتجة التي يقوم بها المتلقّي للعرض المسرحيّ، لأنّ المتلقّي يُعطي صورة ديناميكيّة لإنتاج المعنى أو الدّلالة و من ثمّ يجب الأخذ بعين الاعتبار «أنّ العرض ليس سيمولوجيًا سكونيًا، و لكنّه يُعتبر سيمولوجيًا في حالة فعل، و يدلّ ذلك على أنّ المقاربة السيمولوجيّة ينبغي ألاّ تقف عند حدود الوصف و التّصنيف للشّفرات المسرحيّة و لكن عليها أن ترصد كلّ الأشكال التّواصلية التي تُنظّم بموجبها عمليّة إنتاج المعنى التّابع عن تداخل الدّلائل و النّظم و الأنسقة المسرحيّة في العرض»¹⁷. نستنتج إذًا أنّ قراءة الخطاب المسرحيّ من النّاحية السيمولوجيّة لا تكون إلّا إذا اكتملت كلّ عناصر العمل الدّراميّ، ففي غياب خاصيّة التّمسرح المتمثّلة في العرض و الجمهور، و التي تُميّز هذا الخطاب عن بقيّة النّصوص الإبداعية الأخرى، لا نستطيع أن نُقيم هذا النوع من الخطابات المتميّزة، و ذلك أنّ هذه الدّراسة المتكاملة تفتح أمام القارئ آفاقاً جديدةً تُمكنه من تحديد خصوصيّات الفنّ المسرحيّ في حضورها الأدبيّ قبل أن تُصبح حركة فعلية على الخشبة من خلال العرض. و بذلك يستطيع أن يُصبح هذا الخطاب شكلاً من أشكال التّواصل الذي يُساهم في عمليّة توليد المعنى الحاصل جزاءً عمليّة التّداخل المسرحيّ بين مصادر الإرسال.

المصادر و المراجع:

- 1 - ألين أستون و جورج ساجونا، المسرح و العلامات، ترجمة سباعي السيّد، أكاديميّة الفنون، دار الوفاء، مصر، ط 1 1996، ص 11.
- 2 - كير إيلام سيمياء المسرح و الدّراما، ترجمة رفيف كرم، المركز الثقافيّ، لبنان، ط 1 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 الدّراما، 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 التّمثّل، وجعل المألوف يبدو غريباً ممّا ينفي التّقصّ و الاندماج مع الشّخصيّة، أنظر المعجم المسرحيّ، ص 140-141.
- 7 - أخل إيوين جونثاليت، السّارد في المسرح، ترجمة: خالد سالم، أكاديميّة الفنون، القاهرة 2003، ص 37.
- 8 - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريّات فنّ التّمثيل، دار أويّا للطّباعة و النّشر 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 ع 1985، ص 94.

M. Foucault, les mots et les choses, Ed Gallimard, Paris 1966, p48. - 11

12 - إيلاام كير، سيمياء المسرح و الدراما، ص74.

13 حسن المنيعي، المسرح و السيمولوجيا، منشورات سيكيكي إخوان، المغرب، طنجة1995، ص 21.

14 أليين أستون و جورج ساچونا، المسرح و العلامات، ص12.

15 سامية أسعد، النقد المسرحي و العلوم الإنسانية، مجلة فصول مجلد 04 العدد 01، 1983، ص 159.

16 - Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed : sociales, Paris1988, 2eme édition, p 19.

ميلود بوشايد، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، جريدة الصحراء 25 أوت 2001، العدد 4601، ص12.