

حول العلامة المسرحية (دراسة سكونية (statique)*)



ترجمة: سميرة زياش

باتريس بافيس

1- العلاقات الأربع للعلامة

يتوقف تعريف كل علامة، حسب النظرية التقليدية للعلامة، على دلالة المرجع، وبقية العلامات الأخرى والمفسّر. فما هي إذن العلاقات الدلالية، والمرجعية والتركيبية والتداولية للعلامة المسرحية؟

أ) العلاقة الدلالية للعلامة المسرحية

إن العلامة المسرحية "مارا" في مسرحية بتر فايس Peter Weiss التي يمكن أن نُجمع حولها الشخصية، ومظهرها الخارجي، والأشياء المحيطة بها، تحيل إلى الشخصية التاريخية، وإلى ما نعرفه وما يوضحه لنا فايس من خلال هذه الصورة. ولا يهم إن كان لمثل هذه العلامة أو لا نفس المضمون الخاص بمرجعها التاريخي، بحيث يمكن أن نرى في العلامة على الدوام انعكاساً أميناً إلى حد ما للشيء المعين.

يمكننا بدون شك أن نتخيل فنا مسرحيا تكون فيه علاقة العلامة بالواقع شبه بعيدة كما هو الشأن في الموسيقى أو في الرسم التجريدي. وفي هذه الحالة، تفقد العلامة وظيفتها السيميائية الاتصالية لصالح الوظيفة السيميائية المستقلة. فقد لاحظ موكارفسكي Mukarovsky بأن: "الوظيفتين السيميائيتين الاتصالية والمستقلة، اللتين تتعايشان في الفنون التي تقوم على موضوع، تؤلف مجتمعة واحدة من الذاتيات الجدلية الأساسية لتطور هذه الفنون.^{xliv} وفي القاعدة العامة، تظل الوظيفة السيميائية الاتصالية أساسية في المسرح. رغم أن العلاقة بين الدال والمدلول يمكن أن تنفصم نظريا إلى درجة لم يعد معها بالإمكان تحويل العلامة إلى واقع: وبالتالي فقد أخذت العلامة كما هو الشأن في الرسم التجريدي، قيمة مستقلة ولم تعد ممكنة التبليغ، بمعنى اتصال متواطئ وقابل للقراءة دون غموض. فقد تم "تشويه" العلامة إلى الحد الذي لم تعد معه تحيل إلى أي شيء خارج عنها، سوى ماديتها الخاصة.

ب) العلاقة المرجعية للعلامة المسرحية

إن المسرح يتيح، عن طريق الإخراج، العرض الركحي للمرجع وجميع التغيرات والتباينات الممكنة في تجسيد المرجع الخاص بالعلامات اللغوية للمسرحية. فالمرجع يعدّل النص المسرحي من خلال توضيحه أو من خلال الحلول محله تقريبا. ذلك أنه يمكنه أن يمثل النص، أي أن يتجرد من وجوده اللغوي ليتجسد في الإخراج.

ج) العلاقة التركيبية للعلامة المسرحية

تظل العلامة المسرحية، حتى وإن أمكن أن تكون منعزلة اصطناعيا، مرتبطة على الدوام ببقية العلامات الأخرى. وينبغي أن نتأمل هنا مثلا المشهد 15 من مسرحية مارا صا. ففي القسم الأول من هذا المشهد، نلاحظ أن العلامة التي يعرضها صا [قسوة رجل خاص]* تسبق علامة المريض [قسوة الإنسان وجنونه عموما]. وبالإضافة إلى تشابههما الموضوعاتي thématique، فإن هاتين العلامتين تكونان مرتبطتين بعلاقة تجاور. ويكون تركيب syntaxe

هاتين العلامتين إذن كالتالي: أ + أ'. ويتعلق الأمر هنا بتكرار العلامة الأساسية نفسها [قسوة الإنسان] والمتنوعة قليلا. فتركيب هذا المشهد، أي تجاور أ و أ'، هو ذو معنى: ذلك أن الشخصيتين لا تتحاوران، ولكن حواراتهما الداخلية تسير في الاتجاه نفسه. وبشكل عام، فإنه يمكن دائما تجزئة النص الدرامي وتوضيح الروابط بين مكونات الرسالة: أي أن نؤكد بالتالي على تركيب العلامات.

(د) العلاقة التداولية للعلامة المسرحية

إن العلامة المسرحية ممكنة ترجمتها إلى علامة أخرى. كما يمكن لعلامة [مارا في حوض الحمام] أن تترجم إلى [مارا الساكن والمتوقف عن الممارسة] أو إلى [مارا الذي أعمته معاناته الفردية والذي زهد في الفعل الجماعي]. وهذه العلامات الجديدة، حسب اصطلاح بيرس Peirce، هم مفسّرو علامة مارا. فـ "تفسير" العلامات يتم في أكثر الأحيان على مستوى المدلولات. ولكن يمكن أن نتصور بأن دالا ما يحيل - عن طريق المدلول - إلى دال آخر؛ كما هو الشأن بالنسبة للدال المرئي visuel [حوض الحمام] الذي يحيل إلى مدلول [هو مرض مارا] الذي يحيل بحد ذاته إلى الدال [شخصية مارا].

إن العلاقة التداولية pragmatique تتعلق إذن بتجميع العلامات. ففي أثناء عملية الإخراج، يمكن أن يكون من الضروري تفضيل "حرية التجميع" أو الحد منها، والمسرح يتراوح بين إخراج واضح حيث تفرض العلامات المفسّرة نفسها على المتفرج وإخراج آخر يتميز بغنى العلامات المفسرة. وينبغي أن نشير بأن سلسلة التفسيرات interprétations (المؤلف، والمخرج، والممثلين)، في المسرح، تكون أطول منها في أي فن آخر. ومن هنا تأتي صعوبات سيمياء المسرح التي تسعى إلى الكشف عن "تحولات" العلامات.

2- مشكلة الوحدة الدنيا

إن الفرضية الأساسية لسمياء المسرح تكمن في عدم اعتبار المسرح بمثابة تقليد للحياة، وعلامة تم نسخها عن الواقع الذي لم يعد يختلف عنها، ولكن بمثابة نظام يحيل إلى الواقع بالإشارة إليه.

بقي أن نحدد العلامات التي يمكن بواسطتها أن يتم وضع هذا التشوير signalisation في المسرح. فقد حاولنا تقطيع الرسالة إلى أجزاء مكونة لها أو إلى علامات. وعملية كهذه ستؤدي، في الواقع، إلى تجزئة غير مبنية non structurée للعمل الفني إلى علامات بلا معنى، لأنه لم يعد بإمكانها أن تتألف مجددا في مجموعات أو في أنساق. رغم أن هذا التحليل الخاص بالعمل الفني هو ما نتمسك به خاصة. وقد كتب تادوز كاوزان Tadeusz Kowsan في هذا الصدد يقول: " ... ما هو أساسي من وجهة نظر سمياء المسرح، هو مشكلة الاقتصاد في العلامات التي يتم بثها أثناء العرض [...]، ذلك أن تطبيق المنهج السيميائي في تحليل العرض يقتضي إعداد بعض المبادئ المنهجية: لعل أولها تحديد الوحدة الدلالية (أو السيميائية) للعرض [...]، كما ينبغي تحديد الوحدة الدلالية لكل نظام من العلامات ثم إيجاد القاسم المشترك لجميع العلامات المرسله معا. ويمكن للتعريف التالي أن يكون مصادرا بالانطلاق من فكرة الزمن: فالوحدة السيميائية للعرض هي قطعة من مدة مساوية للعلامة التي تستغرق أقل زمن ممكن^{xliv}.

ويضيف تادوز كاوزان مباشرة بأن هذا يمكن أن يؤدي في التطبيق إلى التجزئة المفرطة لوحدات العرض ويتطلب تقديم تمييز بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى (خاصة فيما يتعلق بالكلمة وبالعلامات الحركية).

إن الخطر الأول الذي أشار إليه كاوزان أكيد: فنحن لم نتقدم أكثر من أن النص يكون قابلا للتحليل إلى علامات صغيرة، لأن هذه العلامات تكون بلا أهمية ما لم نتمكن من تجميعها في مجموعات. وبالمقابل، فإن ما يعتبره كاوزان بمثابة الخطر الثاني بالنسبة لهذا المنهج، أعني بذلك "تقديم تمييز بين الوحدات الصغرى والكبرى"، يسير تحديدا باتجاه البنية structuration الضرورية للعلامات.

ينبغي أن تتجاوز السيمياء مرحلة التحليل الخطي linéaire الذي يكتفي بتقطيع النص دون القيام بالربط بين مختلف عناصره. وينبغي أيضا أن نُجمع في علامة واحدة مشتركة مختلف العلامات المتطابقة والمتفرقة طوال مقطوعة ما. فإذا أردنا، مثلا، أن نفهم [في مسرحية ماراصاد] علامة [العنف الثوري]، ينبغي أن نُجمع الكثير من العلامات التي تظهر في مختلف اللحظات، كما هو الشأن بالنسبة لحركة "القفز فوق مقعد"، والدعوة إلى حمل السلاح، وتقليد الممثل وغيرها من التظاهرات الواردة في المسرحية. فتجميع هذه العلامات ذات المضمون المتطابق يتجاوز التحليل الخطي. لذا ينبغي أن نفهم النص الدرامي مثل الأسطورة التي يتحدث عنها ليفي شتراوس Levi-Strauss، أي "داخل الزمن" (وتكمن في تسلسل الأحداث) و"خارج الزمن" (وتكون قيمتها الدالة دائما حينية actuelle) في آن معا. فبالنسبة للنص المسرحي كما بالنسبة للأسطورة تماما، "... يتلاشى نظام التسلسل الكرونولوجي في بنية مقولبة لا زمنية atemporelle^{xliv}".

إننا نرى مساوئ البحث عن الوحدات الصغرى الشديدة "التجزئة": بحيث لم يعد بإمكاننا إعادة البناء الخاص بالعمل الفني انطلاقا من العلامات الصغرى. فبدلا من القيام، بعديا، بعملية تحليل للعمل الفني انطلاقا من مكوناته، يحسن الانطلاق من العمل الفني الذي يُنظر إليه بوصفه علامة قابلة للتحليل إلى عدة علامات-صغرى. هذه هي مقارنة شارل موريس Charles Morris حيث يقول: "يتم تصور العمل الفني كعلامة تكون هي بحد ذاتها، وفي جميع الحالات، باستثناء الحالة النهائية الأكثر بساطة، بنية من العلامات. لهذا تصبح المشكلة هي ملاحظة الاختلافات الخاصة بالعلامة الجمالية"^{xliv}. إن هذا المنهج الشمولي هو، في الواقع، منهج رولان بارت Romand Barthes الذي يقترح تعريف القصة كجملة كبرى، يقول في ذلك: "تتألف القصة، بنائيا، من الجملة دون أن يكون ممكنا أبدا تقليصها إلى مجموعة من الجمل"^{xliv}. نجد هنا ما يطلق عليه برتولت بريخت Bertolt Brecht **الجستوس الأساسي** gestus fondamental للمسرحية: "كل حدث خاص جستوس أساسي: فريشارد غلوستر يغازل مطلقة ضحيته. وبفضل دائرة الطباشير

نتعرّف على الأم الحقيقية [...]. يبتاع ويزاك Woyzeck سكيناً بثمن رخيص لاغتتيال زوجته، إلخ.^{xliv}. ويتم تحديد هذه العلامة الأساسية، عند بريخت، وفق بعض المقاييس الخاصة بالتحليل الاجتماعي للعلاقات بين الناس. ويتعلق الأمر سلفاً بمشروع سيميائي متمركز حول العلاقات الاجتماعية كما تتجلى في المسرح.

وسوف نعود لاحقاً لمسألة تعريف العلامة المسرحية عندما نعلم إلى إدراج مفهومي الشيفرة والرسالة. ولكن بوسعنا ومنذ الآن التأكيد بأنه لا يمكننا تعريف العلامة إلا بـ "شكلتها" formalisant إلى أقصى حد، وتعريفها من وجهة النظر الدلالية، والتركيبية، والتداولية. لهذا ينبغي على العلامة المسرحية:

(1) أن تحيل إلى الحقيقة أو إلى معناها، أي أن يكون لها مضمون دلالي يسمح بإضافة العلامة إلى دلالة؛

(2) أن تكون قادرة على الارتباط، والاتصال ببقية العلامات الأخرى، أي أن تكون جزءاً مكملًا في المجموع.

(2) أن تتوفر على الكثير من "الخيال"^{xliv} لإيجاد مفسّر. ويستلزم هذان الشرطان الأخيران، كما سنرى لاحقاً، أن تنتمي العلامة إلى رسالة وشيفرة في آن واحد، وأن تكون حلقة في سلسلة تركيبية syntagmatique وعنصراً يمكن فصله عن نظام الشيفرة.

وقبل إدراج هذين المفهومين، أي الشيفرة والرسالة، ينبغي أولاً أن نتفحص التحاليل السيميائية للمسرح والتي تعمل على تمييز مختلف الأنظمة الدالة ووصفها دون توضيح العلاقات القائمة بين مختلف طبقات العمل الفني.

. إمكانات وحدود تحليل النص المسرحي إلى أنظمة سيميائية

إن التحليل الذي يقترحه تادوز كاوزان^{xliv} يقوم على "تجريد" العمل بشكل يجعلنا نكتشف مختلف طبقات التعبير. لذا يمكننا أن نميز خمسة أصناف من التعبير التي تكون كذلك أنظمة سيميائية:

(1) النص المنطوق،

(2) التعبير الجسدي،

(3) المظهر الخارجي للممثل (الإيمائي، والحركي)،

(4) مظهر ركح المسرح،

(5) الأصوات غير المنطوقة.

وتتفرع هذه الأنظمة الخمسة بحد ذاتها إلى ثلاثة عشرة صنفا هي: الكلمات، النبوة، الإيماء (بالوجه)، الحركات (أي حركات اليد والذراع... إلخ)، حركة الممثل (على الركح)، المكياج، التسريحة، اللباس، الإكسسوار، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية.

فما الآفاق التي تفتحها هذه الدراسات الخاصة بمختلف الطبقات السيميائية ؟ إذ لا يكفي أن نقوم بوصف كل نظام من الأنظمة، بل ينبغي أكثر من ذلك دراسة التبادلات بين مختلف الأنظمة الدالة. ذلك أن التبادل الأكثر بروزا هو ذلك الذي يتم بين كل من اللغة والركح.

(1) من النص اللغوي إلى النص المرئي. يمكن أن نحدد ما هي عناصر النص التي

تكون معروضة (ظاهرة للعيان)، وبأي تواتر، وفي أي الأماكن، إلخ.

(2) من النص المرئي إلى النص اللغوي. لقد وُضع ركح المسرح خصيصا لإرسال

الدلالات: فلازمة موسيقية، مثلا أو ماكياج، أو استعمال كشّاف النور، كلها تريد قول شيء ما؛

ذلك أن الإخراج يمكنه أن يكون تلفيظا verbalisation (بعض المؤلفين، مثل بريخت^{xliv}، أو المخرجين، يعمدون حتى إلى تجسيد هذا التلفيظ عن طريق استعمال أوصاف تفيد في تمييز مشهد ما أو التعليق على الحدث). وينبغي أن تتناول سيمياء المسرح بالتحليل الجدلية القائمة بين الأنظمة النصية والأنظمة المرئية.

كما يمكن للسيمياء أيضا أن تضطلع بدراسة الكيفية التي يُخضع بها المؤلف مختلف الأنظمة للعب بعضها مع البعض الآخر (فن شامل)، أو بعضها ضد البعض الآخر (التغريب distancing البريختي حيث لا ينبغي لأي فن من الفنون أن يندرج ضمن عرض كلي ولكنه يحدث، عند الاتصال ببقية الأنظمة السيميائية الأخرى، "أثر التغريب" effet d'étrangeté).

من المثير للاهتمام إذن مواجهة مختلف الأنظمة ولا يمكننا الاعتراض على تصنيفها إلى ثلاثة عشرة نظاما كما اقترح ذلك تادوز كاوزان. ولكن نستطيع أيضا "تدقيق" الوصف ورفع عدد الأصناف إلى ما لانهاية؛ ثم لماذا لا ندرس، أولا وقبل كل شيء، إلى جانب التسريحة، شكل الوجه أو مورفولوجيا الممثل؟ إننا نرى جيدا أن التصنيف الشديد الضخامة، وبعيد عن إيضاح الاشتغال السيميائي، يجعل دراسة هذا الأخير شديدة الصعوبة. لأن السؤال المطروح هنا هو: كيف يتم فحص جميع التفاعلات السيميائية لهذه الأنظمة الثلاثة عشرة؟ كما أن هذا التصنيف يعطي الأولوية من ناحية أخرى لكل ما لا ينتمي إلى النص، طالما أننا نجد من بين ثلاثة عشرة صنفا، اثنتي عشرة فقط، قد خصصت للأنظمة المرئية وللأصوات غير المنطوقة. فسيمياء المسرح ذاتها تفقد أهميتها ما لم تكن لها غايات أخرى غير عملية إحصاء مختلف العلامات دون بنية هذه الكتلة من المعلومات.

باختصار، فإن هذا التصور المجزئ لكثير من الأنظمة "الموازية"، والذي يقابل النص بالإخراج (أو العرض)، يعتمد خاصة على الحكم المسبق الذي بموجبه يكون المسرح أولا وقبل كل شيء نصا أدبيا، مزينا عرضيا بإخراج مصور. رغم أن المسرح قد تجاوز راسين، والإخراج ينبغي أن يقنع علماء الجمال في مجال المسرح بإعادة النظر في مواقفهم.

غايات التحليل السيميائي المسرحي

ينبغي أن "تترجم" سيميائ المسرح، وبمصطلحات علمية، حدس أنتونان آرتو Antonin Artaud فيما يتعلق بالإخراج واللغة المسرحية؛ ذلك لأن البرنامج الذي تضمنه كتابه: "المسرح وقرينه" le théâtre et son double يمكن أن يكون برنامجا للسيميائ أيضا، يقول في ذلك:

إنه حول الإخراج، ليس باعتباره مجرد درجة من درجات انحراف نص ما فوق الركح وإنما بوصفه نقطة انطلاق لكل إبداع مسرحي، سوف تنشأ اللغة الخاصة بالمسرح. وباستعمال هذه اللغة ستذوب الثنائية القديمة بين المؤلف والمخرج، ويتم استبدالهما بنوع من المبدع الفريد، الذي سوف تُفرض عليه مسؤولية مزدوجة، هي مسؤولية العرض والحدث [...]; لذا ينبغي إيجاد وسائل جديدة لتدوين هذه اللغة، سواء أكانت هذه الوسائل تنتمي إلى الكتابة الموسيقية، أو أن نقوم باستعمال طريقة اللغة المكتوبة بالأرقام. أما فيما يتعلق بالأشياء العادية، أو حتى جسم الإنسان، فمن البديهي أنه بإمكاننا استلهم الحروف الهيروغليفية، ليس لتدوين هذه العلامات بطريقة واضحة، تسمح بإعادة إنتاجها عند الحاجة فحسب، وإنما لتأليف رموز محددة ومقروءة مباشرة فوق الركح^{xliv}.

ينبغي إذن ألا نقابل قط في الأساس النص والعرض، ولكن أن نتجاوز هذا التقابل باستعمال أصناف جديدة يمكنها أن تنتمي إلى اللغة والإخراج على السواء. وهذا يقتضي جملة من الشروط الأولية. من بينها:

1) ينبغي القطع مع موقف التمرکز العقلي logocentriste الذي يجعل من المسرح(كما في مجالات أخرى، وعلى وجه الخصوص في الفلسفة) كلاما يتم تصويره في حركية ما. ينبغي أن نتعلم اعتبار المسرح ليس فقط مثل عملية إخراج(عرض) للفعل ولكنه مثل تلفيز للركح أيضا.

(2) إننا نقر من خلال هذا بالطابع المرجعي نفسه لكل خطاب. فكل كلام يحيل بالضرورة إلى العالم الخارجي (إلى الحقائق الخارجة عن اللغة extra-linguistiques). وهي "الوظيفة المرجعية" للغة^{xliv}. ولكن إذا كانت اللغة ترجع بذلك دائما إلى المادة الملفوظة، فلأنها تحمل على الدوام أيضا السمة الخاصة بتلفظها énonciation (الوظيفة الانفعالية، حسب جاكوبسن)^{xliv}.

(3) إن هذه النظرية المسرحية لا يمكن تحقيقها إلا إذا وجدنا نظاما من العلامات يغطي الميدانين اللغوي والمرئي على السواء. لذا سوف نوضح بأن "الكتابة المسرحية مكملة لحدث، هو الحدث الإخراجي. ففي الإخراج يحقق الكاتب (عن طريق المخرج، والممثلين، والديكورات، والآلات الميكانيكية والصوتية) عمله بأكمله [...] وبالتالي فالكتابة لم تعد سوى مرحلة انتقال، ونص في انتظار حركة وصوت"^{xliv}.

إن هذا التقطيع الجديد سوف يهيئ التوليفة المسرحية التي كان يحلم بها آرتو، وهي "توليفة" لا تقسم كتلتين اثنتين (هما الكلام والعرض)، وإنما تجمع تحت الأصناف نفسها عناصر متنوعة، "توليفة" تسمح بتدوين هذا النظام الخاص وهو المسرح.

4. العلامات الأساسية الثلاث

لقد ثبت أن هذا "التوزيع" الخاص بمجموع العلامات المسرحية ممكن إذا استعنا بأعمال بيرس Peirce، وبخاصة التمييز الكلاسيكي المعروف بين كل من الأيقونة، والمؤشر، والرمز.

لماذا نختار هذا النظام دون غيره من الأنظمة الأخرى؟ خاصة وأن هذا النظام ليس النموذج الوحيد الممكن. فالأيقونة والرمز يتم تحديدهما بالنظر إلى قيمتهما الدلالية. أما المؤشر فيتم تحديده من خلال علاقته الوجودية بالموضوع المعين. وهذا الخيار يبدو مسوغا بحكم أن:

(1) المسرح، أكثر من أي فن آخر، يمكن إدراكه على خلفية الواقع الذي يمثله (من هنا تأتي أهمية الأيقونة والرمز بالنسبة لتشوير signalisation هذا الواقع)؛

(2) المسرح فن العلاقات الإنسانية، وبالتالي فهو، بطبيعته، براغماتى (من هنا يأتي دور المؤشر).

سوف لن نعود إلى التعريفات الأساسية التي قدمها بيرس لكل من الأيقونة، والمؤشر والرمز، ولكننا سنلجّ على تطبيق هذه العلامات في المسرح. وبدلاً من عزل علامات أيقونية، أو تأشيرية أو رمزية- علامات، هي حسب بيرس نفسه، لا وجود لها في الحالة الصرفة، سوف نتحدث عن وظائف أيقونية، وتأشيرية ورمزية لهذه العلامات المسرحية.

(أ) الوظيفة الأيقونة

(1) الأيقونة هي العلامة المسرحية الأساسية: فنحن نرى فوق ركح المسرح، مباشرة ودون وساطة من وصف، ممثلين وديكور حيث يقدم العرض. ذلك أن جسم الممثل وصوته هما حقيقيان فوق الركح كما في الحياة. فالعلامة إذن حرفية *littéral*: لأنها تحيل إلى ذاتها. وبين الدال "ممثل" والمدلول "شخصية" يكون الفرق في هذه العلاقة اللامحسوسة تقريباً. وكما يقول إريك بنتلي Bentley، فإن كل فن "هو تعرية للنفس الإنسانية، ولكن هذه التعرية تحدث من خلال الحضور المادي للحم الإنسان فوق الركح"^{xlii}. وبالطريقة نفسها تتم أيقنة *s'icone* لغة الممثل عندما تُتَظَق من قبل الممثل. فالطريقة البريختية تقوم على فصل SA (الممثل) عن SE (الشخصية) هادمة بذلك المصادقية الأيقونية للصورة المجسدة.

(2) يمكننا تمييز الأيقونة الحرفية من الأيقونة التقليدية *mimétique*. ذلك أن أغلب الأيقونات المسرحية تكون تقليدية: فهي تحاكي الواقع، والممثل يحاكي بشكل أفضل الصورة التي يجسدها. لهذا تتجه العلامة نحو محاكاة وتعليل مطلق.

وفي بعض العروض التي هي، حقاً، حالات محدودة في المسرح، مثل السيرك، والهايبينينغ happening، أو المسرح الحي *living theatre*، لا تحاكي الأيقونة موضوعها ولكنها تكون مطابقة له حرفياً. والواقع أن العلاقة بين المدلول والدال هي في الغالب معقدة ومتغيرة،

وتكون الأيقونة بالتناوب حرفية وتقليدية؛ وهكذا فإن السير فوق ركح المسرح لا يتطلب من الممثل أن يقلد، ولكن أن يتصرف بشكل عادي، أي "حرفي". ولكن السباق فوق ركح غير متحرك سوف يتطلب، على العكس من ذلك، تقليدا. نرى سلفا بأن هذا التمييز يفتح السبيل لدramاتين متقابلتين.

(3) إذا أردنا أن نظل أوفياء لمنهجنا، فإنه ينبغي ألا نميّز أيقونات مرئية فحسب (الديكورات، الشخصيات)، وإنما أيقونات لفظية أيضا. ولكن هل يمكن للغة أن تكون صورة أيقونية للواقع الذي ترسمه، وفي أية حالة ؟

هذه هي ظاهريا الحالة التي يكون فيها الملفوظ *énoncé* موظفا بوضوح في الإخراج. فعندما تصرخ شخصية ما قائلة: "المسكين مارا في حوض الحمام!"، يكون الخطاب محيّا *actualisé* من خلال حضور المرجع. لأن الكلمة هي أيقونة. إنه أحد الأمثلة الأكثر وضوحا عن الخطاب الأيقوني. ينبغي أن نتفحص السيمياء بعناية أين "تنتقل" إشارات *indications* النص، وكيف يتم إدماجها أو عدم إدماجها في الإخراج. فدرجة الأيقنة *iconicité* تعمل على عرض نسبة تأشيريات الخطاب المجسّدة في المسرحية عن طريق الإخراج.

ينبغي أن نقرّ بأننا نستعمل هنا مصطلحي الأيقونة المسرحية (والرمز المسرحي) بطريقة مغالية. والواقع أن الأيقونة تتميز بعلاقة تماثلية *analogique* بين الدال والمدلول، وأما الرمز فيتميز بعلاقة اعتباطية *abstraire*. غير أننا نضيف إلى مفهومي المدلول والدال مفهوم آخر وهو المرجع. فهذا الإسهام النظري الذي وضع حسب الخطاطة الثنائية السوسيرية أساسي (انظر أوغدن Ogden ومثلثه^{xliv})، طالما أنه يُدخل في الحساب مفهوم العالم الخارجي، هذا العالم الذي نتحدث عنه اللغة. غير أنه يمكن للمرجع، في المسرح، أن يكون محيّا *actualisé* أو لا في الإخراج.^{xliv}

فالأيقونة المسرحية لن تتحدد إذن كعلامة يكون فيها الدال والمدلول مماثلين، وإنما كعلامة يكون فيها المرجع محيّا فوق الركح. لأن العلاقة بين العلامة والمرجع تكون معللة *motivé*. أما بالنسبة للرمز، فالأمر معاكس، بحيث لا يكون المرجع فيه محيّا وتكون العلاقة اعتباطية وغير معللة *non motivée*. ولما كان المسرح يحظى - خلافاً للأنواع الأدبية الصرفة (كالرواية، والقصيدة الشعرية، وغيرها) - بإمكانية تقديم مراجعه *référents* فوق الركح، فإنه يجدر بنا استغلال هذه الخاصية وربط الدالات والمدلولات المرئية منها واللغوية بمراجعها. وبعبارة جاكوبسن *Jakobson*، نقول بأن المسرح هو رسالة تكون فيها "الوظيفة المرجعية" ممثلة واقعياً. وهي رسالة غنية للغاية طالما أن هذه الوظيفة التمثيلية *représentative* تضاف إلى الوظائف الخمس الأخرى (الانفعالية، والإفهامية، والإنشائية، والميتالغوية، والشعرية).

يمكن لبعض أجزاء الخطاب، لاسيما تلك التي تتوارى فيها عملية التلفظ خلف الصفاء الأيقونية للتأكيد، أن تكون مماثلة لبعض الأيقونات. وهكذا فعندما يؤكد مارا بأن "الأمر لا يتعلق بترّهات، وإنما يتعلق بـ ..."^{xliv}، يكون الخطاب على اتصال مباشر بالواقع. وعلى العكس، ففي جملة كهذه مثلاً: "هل مازلت تعتقد دائماً بأنك تستطيع أن تجعلهم أفضل؟"، يكون الملفوظ "تستطيع أن تجعلهم أفضل" موسّطاً بعبارة: "هل تعتقد". فهذا الملفوظ أيقوني خصوصاً وأنه يخفي متلفظه *énonciateur*. وبهذا المعنى تميل العلامات المسرحية إلى أن تصبح أيقونات. ذلك أن اللغة المسرحية، التي لا تمثل سوى ملفوظات وتخفي المتلفظ (المؤلف)، هي بطبيعتها، أيقونية. وقد سبق أن أشار القدماء إلى هذه الظاهرة التي تميز بين الحد الأدنى للمحاكاة في القصة^{xliv}، والحد الأقصى لها في الدراما. ولكن إذا كانت الكتابة المسرحية تتحول تقريباً إلى أيقونة، فإن الشخصيات تنوب عن المتلفظ الخاص بالمؤلف محددة بذلك الملفوظ بواسطة المؤشرات *index* (أو *indices*) ومدرجة ضمن أيقونات الركح، المؤشرات، وهي سمات لعملية تلفظ لا يمكن حذفها من اللغة.

(4) إن المسرح هو المجال المفضل للأيقونة: فالعرض المسرحي يحظى، في الواقع، بإمكانية (وهو ما يفتقر إليه الأدب) توزيع تأشيراته الأيقونية وألا يكون خاضعا في تقديم بعض الأيقونات، لخطية *linéarité* الترتيب الزمني. وقد أشار رومان جاكوبسن بذلك إلى التقابل الأساسي بين العلامات المرئية والعلامات السمعية في قوله: "يتم كل من الإدراك المرئي والإدراك السمعي في الفضاء والزمن، ولكن البعد الفضائي يجعل الأولوية للعلامات المرئية، بينما يجعل البعد الزمني الأولوية للعلامات السمعية. فالعلامة المرئية المعقدة تستلزم سلسلة من المكونات المتزامنة، في حين تتألف العلامة السمعية من مكونات متعاقبة ومتسلسلة"^{xliv}. وسيكون من السهل أن نوضح بأن أيقونة مثل: "سجين سياسي" تتجسد في عدة لحظات من المسرحية؛ في الخطاب (مثلا، رو Roux)، وفي الإخراج (اللباس)، وفي موقف الشخصيات الأخرى (كولميي Coulmier)، عن طريق الحركات والموسيقى. وهذه الأيقونة تشمل englobe جميع الحوارات، فهي تخلق الجو الخاص بالمسرحية من خلال وجودها في كل مكان.

(5) ستكون لدينا الفرصة أيضا لنلاحظ بأن الأيقونة، تلك العلامة "غير المستقرة"، تمثل في إدراك النص المسرحي وفهمه المرحلة الأولى للعلامة التي تسبق الرمز.

ب) الوظيفة التأشيرية (أو القرآنية) *indicielle*

(1) إن الوظيفة التأشيرية لا تخص محتوى العلامة (مثل الأيقونة)، ولكن استعمالها عند كل من الممثل والمتفرج. وبالتالي فالمسرح الذي ينبغي عليه تنبيه المستقبل *récepteur* باستمرار سوف يلجأ إلى المؤشرات.

إننا نعلم من جهة أخرى بأن اللغة تستعمل علامات تكرارية *anaphoriques* (واصلات *shifters* [جاكوبسن]) وهي علامات التلفظ (مثلا، ضمائر المتكلم، وظروف المكان والزمان). والمسرح يعرض، بدوره، بعض الوضعيات ويستعمل العناصر لإرساء الملفوظ في

الركح، أي لتحيين actualiser الوضعية. وتضطلع بهذه الوظيفة العلامات الفردية التي تنتمي إلى النظام اللغوي مثلما تنتمي إلى الأنظمة الركحية.

(2) يمكن للمؤشرات أن تكون في الوقت ذاته لغوية: العلامات الواصلة مثل الضمائر أنا وأنت؛ وإخراجية: نظرة ممثل تتجه نحو شيء من أشياء الركح أو شخصية ما؛ الحركات؛ لازمة موسيقية تشير إلى تيمة معينة؛ الأقنعة؛ لهجة شخصية ما تشير إلى المنبت الاجتماعي أو المحلي، إلخ.

لقد أحصى بريخت أفضل من أي أحد آخر الوسائل التي يتوفر عليها الممثلون للتوضيح والإثبات. فهو بحق منظر المؤشرات.

(3) ازدواجية العلامة: فهي أيقونة ومؤشر. وكما يكون من الصعب جدا فصل الملفوظ في اللغة عن المتلفظ énonciateur، فإن كل علامة مسرحية تتألف من الأيقونة والرمز في آن واحد. فعندما نرى مارا في حوض الحمام، فنحن لا نكون فقط في حضور أيقونة؛ لأن هذه الأيقونة تعرض نفسها وتقول: "أنا حوض حمام، وأمثل خمول مارا، وعالمه الفردي، إلخ."

لذلك فإن المسرح الذي يريد أن يكون ملحميا حقا يلفظ verbalise المؤشر مضمون بشكل كامن في الأيقونة كلها. فالمغني الذي يعلن في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية قائلا: "اسمعوا/قصة الدعوى" يتحدث "إن وفق علامتين: علامة تأشيرية ("اسمعوا") وعلامة أيقونية ("قصة الدعوى procès"). والمؤشر - المعين بالكلمة: "اسمعوا" وعند الضرورة بالحركة: "انتبهوا" (إصبع مرفوعة في الهواء) - يساهم في إعادة ربط خطاب الدعوى procès بالوضعية الحالية (نحن في كولخوزة kolkhose). والأيقونة "قصة الدعوى" تشتمل باختصار على قصة هذه الدعوى procès؛ بحيث يمكنها أن تكون فيما بعد متطورة ومعدلة خلال مونولوج المغني.

يمكننا القيام بدراسة الوظيفة التأشيرية في المسرح وتوضيح القراءات الممكنة بدءاً من الأيقنة iconicité الكلية (مسرح الملفوظات أو المسرح الدرامي) حتى التأشير indexisation الأقصى (مسرح التلفظ أو المسرح الملحمي، أي أنه يُظهر نفسه بنفسه باستمرار).

هناك بعض الاعتبارات حول الأيقونات والمؤشرات، ينجم عنها أن هذين النوعين من العلامات يكونان أساسيان بالنسبة للمسرح.

تظهر الكتابة المسرحية، كمفوض، بمظاهر كل من المؤشر والأيقونة. المؤشر لأنه يشير دائماً إلى أقطاب فعل التواصل (أنا - أنت). والأيقونة لأنها تهيؤنا لتخيل حدث درامي، حيث سيتم تقليد فعل التواصل^{xliv}.

بهذا نكون قد وصلنا الآن إلى إدراج الوظيفة الرمزية التي تُولف، في السيميوز sémiosis، المرحلة الأخيرة.

ج) الوظيفة الرمزية

طالما أننا لم نعمل بعد، عند هذه المرحلة من البحث، على إدراج كل من الشفرة والرسالة، فإنه من العسير فهم التكوين الخاص بالعلامة الرمزية. وثمة مثال سيساعدنا على فهم دور الرمز في الدلالة. فكل مقطع في المشهد 20 من مسرحية مارا صاد ("نحن نطالب بـ...") هو علامة أيقونية [مطالبة]. لذا فإن مونولوج رو Roux هو إذن عملية إحصاء للأيقونات، والدوال التي تسعى للبحث عن مدلول محدد. عند نهاية هذا الخطاب، نجد المدلول (سلطة المطالبات، ولكن فشل في تلبيتها: "رو تم القبض عليه") ينطبق على الأيقونات التي مازالت بلا معنى.

فالعلاقة بين الدوال والمدلولات علاقة اعتباطية: لأنه ليس ثمة علاقة منطقية وقارة بين فعل المطالبة وفعل إلقاء القبض. ولكن هذا الجمع بين الفعلين مقصود وموضح من قبل المؤلف؛ لأنه يعني: أن المطالبة تجرّ إلى القمع.

يمكن بدءا من الآن وضع البرنامج الخاص بدراسة الرموز: أولا، ينبغي أن نتفحص كيف تتم بنية العلامات المسرحية على مستوى الرموز (بمصطلح جدلية أيقونة-مؤشر)، وثانيا، وصف القرانات combinaisons الممكنة بين الرموز، هذه الصور الحرة للمسرحية، التي تم إبداعها انطلاقا من خلفية صور مفروضة.

ينبغي أن نلاحظ مرة أخرى التقابلات oppositions بين كل من الأيقونة والمؤشر والرمز بالنسبة لمختلف الأنظمة.

وظائف العلامات المسرحية الأساسية الثلاث

العلاقة بين SE و SA	العلاقة بين العلامة والمرجع	الوظيفة المهيمنة	النظام السيمائي الأكثر تداولاً	سيطرة الملفوظ أو التلفظ
الأيقونة	تمثيلية ومعللة	مرجع محيّن	دلالية	مرئي ولغوي خاصة
الرمز	غير تمثيلي	مرجع غير محيّن	دلالية وتركيبية	ملفوظ رمزي
المؤشر	تجاوز وجودي	مرجع محيّن	تداولية	مرئي ولغوي

* - نشر هذا المقال أول مرة بمجلة: "ديوجين"، في العدد 61، سنة 1968، ثم أعيد نشره ضمن كتاب: مشاكل السيمياء المسرحية Problèmes de la sémiologie théâtrales. وقد ورد في القسم الأول من الكتاب والذي يحمل عنوان: "مقدمة لمشاكل سيمياء المسرح، نشر بـ Les Presses de l'Université du Québec, 1976.

^{xliv} - Jan Mukarovsky, « Littérature et Sémiologie », dans Poétique, 3, 1970, p. 392.

* - تكون الأمثلة التي ترتبط بالعلامات، والدوال، والمدلولات بين معقوفتين.

^{xliv} - Tadeusz Kowzan, « The Sign in the theatre », Diogenes 61, 1968, p. 52-80. (La traduction est de Patrice Pavis (P.P).)

^{xliv} - Claude Levi-Strauss, « l'Analyse morphologique des contes populaires », dans International Journal of S LAVIS Linguistics and Poetics, vol. 3, 1960, p. 129.

^{xliv} - Charles Morris, « Esthetics and the Theory of Signs », dans The Journal of United Science (Erkenntnis), vol. 8, 1939-1940, p. 131-150. (Traduction P.P.)

^{xliv} - Roland Barthes, « Introductions à l'analyse structurale des récits », dans Communications, n° 8, 1966, p. 4.

^{xliv} - Bertolt Brecht, « Kleines Organon », 66, Gesammelte Werke. (in 20 Banden), (Œuvres, en 20 vol.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1967, vol. 5. (Traduction P.P.)

^{xliv} - Roland Barthes, « l'Imagination du signe » ; dans Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p. 206.

^{xliv} - Tadeusz Kowzan, op. cit. , p. 52-80.

^{xliv} - Bertolt Brecht, « Über die Literarisierung der Bühnen », dans op. cit. , vol. 15.

^{xliv} - أنتونان آرتو، المرجع السابق، ص (112).

^{xliv} - Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 214.

^{xliv} - Cf. index notionnel.

^{xliv} - Jean Peytard, « Problème de l'écriture du verbal dans le roman contemporain », la Nouvelle critique, Colloque de Cluny, 1968, p. 33.

^{xliv} - Eric Bentley, cité par J. Kott, « The Icon and the Absurd », dans The Drama Review, vol.16, n° 1, 1969, p. 19.

^{xliv} - R. Ogden et A. Richard, The Meaning of Meaning, London, New York, Harcourt, Brace and Co. , 1923.

^{xliv} - André Guimbretière, « Approche du référent », Dedrés, n° 3, 1972 , p. f7.

^{xliv} - Peter Weiss, Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Chrenton unter Anleitung des Herrn de Sade, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, « Edition Suhrkamp », 1968, p. 63.

^{xliv} - Aristote, Poétique, « Edition Suhrkamp », 1968, p. 63.

^{xliv} - Roman Jakobson, « Visuel and Auditory Signs », Selected Writtings, 2, La Haye, Mouton, 1959, p. 336. [Traduction P. P.]