# أثر اللسانيات ونظريات الاتصال في سيميائيات التّواصل المسرحي

**مليكة عثمان**
**جامعة وهران**

**مقدمة**

تأثّر المسرح في القرن الماضي بمجموعة من المفاهيم والتصوّرات الخاصة، التي أفرزتها اللّسانيات والسّيميائيات ونظرية الاتصال حيث أتاحت هذه العلوم للباحثين إعادة النّظر في التصوّرات الكلاسيكية التي جعلت من النّص الدّرامي العنصر الوحيد في العملية الإبداعية؛ نستثني بالذكر، مفهومي التّطهير في المنظور الأرسطي والتغريب البريختي، اللّذان أشادا بدور المتفرّج لكن دون أن يتعمّقا في دراسته؛ ففي القرن الماضي شهدت اللّسانيات السوسيرية تطورا كبيرا نظرا لانتشار هذا العلم، ممّا أدى إلى ظهور اتجاهين متعارضين تأسسا على تأويل مختلف لدورة الكلام السوسيرية، إذ يُركّز التأويل الأول الذي يمثله كل من "بريطو" (Preito) و"مونان" (Mounin) و"مارتيني" (Martinet) و"بويسنس" (Buyssens)؛ على أن الوظيفة الرّئيسة للّسان (Langue)، هي التواصل ولا تهتم هذه الوظيفة بالجانب اللساني فقط، بل وبكل البنيات السيميائية التي تمثلها أنواع لغوية غير لسانية[1]، كما هو الأمر بالنسبة للغات العرض من (ديكور، موسيقى، حركة، ماكياج، تسريحة، إنارة...الخ)؛ يخضع هذا النّوع من التواصل للقصدية ورغبة المتكلم التأثير في غيره، ويتأكد هذا في مقولة بويسنس في تعريفه للسيميائيات قائلا: "تعد السّيميائيات دراسة طرائق التواصل، أي دراسة الوسائل المستعملة للتأثير في الآخر، والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نرغب التأثير فيه"[2]؛ وبهذا لا يمكن للعلامة أن تكون أداة التواصلية القصدية، ما لم تتبن القصدية التواصلية الواعية؛ وهذا ما هو موجود فعلا في المسرح، إذ إنّ كل علامة في المسرح مبرّرة وناتجة عن وعي وقصد من قبل المخرج، الممثل، والتقنيين... الخ؛ أي لا بدّ من توفر نية الاتصال لتحديد مقاصد المتكلمين (الممثلين، الجمهور) وإبرازها. وبذلك يقصي

ممثلو سميائيات التواصل، السّيميائيات التي تتكفل بدراسة البِنيات السيميائية ذات الوظائف غير التواصلية؛ وبخلاف هذا الرأي، يرى ممثلو سيميائيات الدلالة (وعلى رأسهم بارث) أنّ "العلامات اللسانية المتمثلة في اللغة لا تفي كل أغراض التواصل، فنحن نتواصل سواء توافرت نية الاتصال بين المرسل والمستقل أم لم تتوافر، بكل الأشياء الطبيعية والثقافية (علامات غير اللّسانية) (المسرح، السينما، الرسم، النحت وغيرها من اللّغات البصرية) سواء أكانت اعتباطية أم غير ذلك؛ لكن المعاني التي تسند إلى هاته الأشياء الدالة ما كان لها أن تحدث دون توسّط اللّغة؛ إذ إنّ تفكيك ترميزية الأشياء، يتم بالضرورة بواسطة اللغة بوصفها النّسق الذي يفسّر العلامات الكونية وينتج المعنى؛ ولهذا السبب كانت المعرفة السيميائية قائمة على المعرفة اللسانية.[3] يشير الناقد المغربي سعيد بنكراد مشيدا بدور اللّسان في العملية التواصلية قائلا: "... فخارج التغطية اللسانية كل شيئ مساو لنفسه ومنكفئ عليها، إنّه هنا لا أقل ولا أكثر، جزء من كيان قد يستمر في الوجود طويلا أوقد يبتلعه النسيان كما ابتلع ملايين الأشياء والكائنات غيره. فنحن لا نعرف العالم إلا ما يسمح به اللّسان، وكل ما يأتي إلى الذهن هو بالضرورة من طبيعة لسانية..."[4] لكن هل تنطبق هذه المقولة على المسرح الذي قد يستغني تماما عن كل ما ليس له طبيعة لسانية؟! وإذا ركّزنا على اللّسان فقط وجعلناه الأساس في كل عملية تواصلية؛ هل نقصي لغة المورس وأبجدية الصّم البكم ولغة براي والإسبرنتو وكل اللّغات الاصطناعية ؟! بطبيعة الحال ستكون الإجابة من وجهه نظر غير لسانية مناقضة لما هو لساني، وهذا لا يعني أننا ننفي أهمية اللّسان أو نقلّل من شأنه بل يبقى إلى جانب العلامات غير اللّسانية يحتلّ المكانة المهمّة.

تجدر الإشارة أيضا في هذه التوطئة؛ التنويه بالدور المهم الذي أدّته "حلقة براغ" المتأثّرة بلسانيات دوسوسير حول السيميائيات المسرحية حيث شكّلت انقلابا مهمّا في تاريخ الدّراسات المسرحية وذلك بداية من العام واحد وثلاثين وتسعمائة وألف (1931)، في المؤلفات التي صدرت في تشيكوسلوفاكيا "علم جمال الفن والدّراما" لـ: "أوتاكار زيش" (O.Zich)، و"محاولة تحليل بنوي لظاهرة الممثّل لـ:

"يان موكاروفسكي" (J.Mukarovsky)، إذ نحا إلى سيميائيات خاصّة بالعرض المسرحي، حين تصنيفه لمجموع العلامات الإيمائية ووظائفها في ميميائيات "تشارلي شابلن"[5] وقامت على أنقاض هاتين الدّراستين دراسات أخرى، مهدت أيضا لتأسيس مبادئ الدّلالة المسرحية. كان لظهور نظريات الإعلام والاتصال دوره أيضا في تطوير سيميائيات التواصل المسرحي؛ ظهر في مؤلفات رومان ياكبسون (R.Jakobson) وآن أبرسفيلد (A.Ubersfeld) و"جورج مونان" و"باتريس بافيس" (P.Pavis) وغيرها من الدّراسات النّقدية العديدة التي تطرقت إلى خصوصية التّواصل في المسرح؛ إذن ما هو الأثر الذي تركته نظرية اللّغة ونظريات الاتصال في حقل المسرح؟ وما الأدوات الإجرائية التي قدمتها له؟ هل المسرح اتصال أم تواصل؟ ما هي الصعوبة التي واجهتها سيميائيات التواصل في المسرح؟ وما الخصوصية التواصلية في هذا الحقل؟

## I- أثر نظرية اللّغة والاتصال في الدّراسات المسرحية:

### I.1- تأثير نظرية اللّغة في الدّراسات المسرحية:

#### I.1.1- لسانيات "دو سوسير" وتأثيرها في السّيميائيات المسرحية:

ارتبط النّقد المسرحي في خضم القرن العشرين بمناهج البحث التي أنتجتها اللّسانيات وعلوم الاتصال؛ حيث أسهمت هذه العلوم في تطوير الدّراسات المسرحية المهتمة بالتواصل، إذ منحتها أدوات تحليل منهجية جديدة، أدّت إلى إعادة النّظر في مفهوم المسرح؛ فقد ساعدت اللّسانيات في تطوير اللّغة المسرحية، تمثّلت بخاصّة في استقصاءات "مدرسة براغ" المتأثّرة بالشّاعرية الشكلانية الروسية ولسانيات "دو سوسير"، التي وفرت لحقل المسرح، طرائق مهمة للاستقصاءات الدلالية والاتصالية المرتبطة بسلوكيات الأفراد، وفق عمل السيميائيات العامة؛ وأخذت عن "دو سوسير" فكرة ثنائية العلامة المركبة: "دال" (Signifiant) و"مدلول" (Signifié)؛ حيث يمثل الدال (الصورة السّمعية) (L'image acoustique) والمدلول (التصور الذهني) (Le concept)[6].

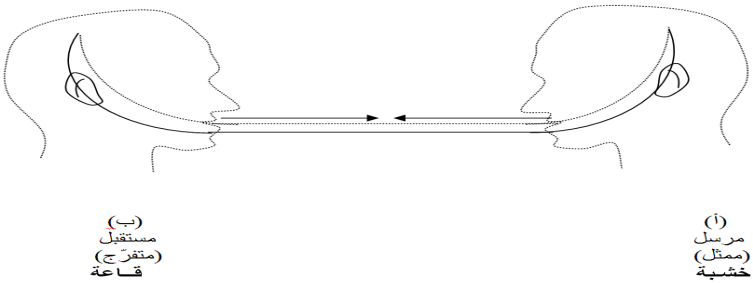
قام سيميائيو "مدرسة براغ" المتأثرون بلسانيات "دو سوسير"، باستقصاء كل ما يتعلق بالعلامات المسرحية. بدأ "موكاروفسكي" بحوثه في تطبيق تعريف "دو سوسير" للعلامة؛ وذلك بإبراز عمل العرض المسرحي بوصفه علامة كبرى، مثل الوحدة السّيميائية التي يكون معها الدّال في العمل الإبداعي نفسه "بوصفه شيئا أو مجموعة عناصر مادية، ويكون المدلول في الموضوع الجمالي المرتبط بالمشاركة الجماعية للجمهور".[7] نخلص من ذلك إلى أنّ أهمية الدال تكمن في الصنيع الفني الذي يمثّله النّص الدّرامي والمدلول في العرض المسرحي المتكوّن من مجموعة العناصر المادية المجسّدة في الصوت، الأداء الحركي، الزي المسرحي، الديكور والإكسسوار الإضاءة، الماكياج والتسريحة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، ومشاركة الجمهور في العملية الإبداعية أثناء تلقيه للعرض، عكس ما نلاحظه لدى المتفرّج لعروض تلفيزيونية حيث يبدو الفرد منعزلا عموما عن الجماعة.

يقول رولان بارت (R. Barthes): "ماهو المسرح؟ إنّه آلة سبرنيطيقية، في توقفها تختفي خلف ستار، لكن ما إن نكتشفها، حتى تبدأ في إرسال بعض الرسائل إلى عنوانك. ومع ذلك فهي ذات إيقاع مختلف في العرض، وتتلقون في الوقت نفسه ست أو سبع معلومات تأتي من الديكور والملابس والإضاءة وفضاء الممثلين وحركاتهم، وإيماءاتهم وكلامهم؛ بعضها يبقى ثابتا (مثلما هو الوضع في الديكور)، بينما تتغير الأخرى (الكلام والحركات)، إننا أمام تعددية إعلامية، وهنا تكمن المسرحة (La théâtralité) التي تتميز بكثافة العلامات".[8] يشبه بارت المسرح بالآلة السبرنيطيقية ذات الذكاء الصناعي أو البوليفونية الإعلامية، الكثيفة الإنتاج والدلالة، تختفي خلف الستار (أي في النّص المسرحي المكتوب) لكن ما إن تعرض على خشبة المسرح، حتى تبدأ في إرسال رسائل متنوعة إلى عنوان المتفرج الموجود بصالة العرض، وهذه الرسائل تتعدد في العرض المسرحي الذي يعتمد لغات متعددة منها ما يبقى ثابتا في العرض مثل: الديكور ومنها ما يتغير نحو: الكلام وأمام هذه التعددية الإعلامية (كثافة العلامة) تكمن المسرحة.

أثّر "دو سوسير" أيضا في الدراسات التي تهتم بالتواصل اللّفظي، حينما يتحول المرسِل في دورة الكلام، إلى مستقبِل والمستقبِل إلى مرسِل. ويظهر هذا التأثر واضحا في الإشكالية التي طرحها "بويسنس"، و"جورج مونان" حول التّواصل المسرحي، وفي عروض "الهابننغ" (Happening) التي تعتمد على مشاركة الجمهور وعلى "الفعل الراجع" (Feed-back).

### 2.1.I- التّواصل اللّفظي:

يُمثّل "فرديناند دو سوسير" التواصل اللفظي، حيث ينظر إليه بوصفه حدثا اجتماعيا، والأمر نفسه بالنسبة للمسرح الذي يعد من أهم الأحداث الاجتماعية في عملية التواصل بين الخشبة والصالة أو بين الممثل والجمهور؛ إذ يظهر هذا جليا في "فعل الكلام" ( L'acte de parole)؛ حيث يقترح "دوسوسير" كي تتمّ "دورة الكلام" ( Le circuit de parole)، وجود شخصين[9] على الأقل.[10] وهذا ما أكد ما عليه "غروتوفسكي" (Grotowski) في مؤلفه "نحو مسرح فقير"؛ حيث رأى أنّ "المسرح يمكن أن يوجد دون جمهور؟ فمتفرج واحد كأقصى حد كاف لإقامة العرض المسرحي؛ وهكذا لم يعد لدينا إلا ممثل ومتفرج، بحيث نستطيع تحديد المسرح بوصفه "ما يحدث بين المتفرج والممثل" أما ما تبقى من أشياء أخرى فتعد ثانوية".[11] كما يظهر في الشكل الآتي وفق تصوّر دوسوسير:




**- التبادل اللّفظي بين الممثل والمتفرّج وفق شكل "دو سوسير"-**

أوضح أنموذج "دو سوسير" العلاقة التفاعلية بين المرسل والمستَقبِل التي تمثّل أساس التّواصل المسرحي؛ إلا أنه ركز على جانب التلفظ فقط، ملغيا اللغات الأخرى التي يحتاجها الإنسان بشكل عام والمسرح بشكل خاص لإقامة التواصل؛ ولهذا سوف نستحضر أيضا أنموذج "بلومفيلد" (Bloomfield) الذي يركز على الحركة في تجسيد الجانب السلوكي للشخصية والمسرح أساسه الحركة.

**3.1.I- الاتّصال اللالفظي:**

يعرض "بلومفيلد" (Bloomfield) أنموذجا آخر للاتصال اللّساني في شكل تمثيلية يمكن أن نجسّدها على خشبة المسرح فتتحوّل إلى مشهد مسرحي قصير لـ "جاك وجيل" حيث تدور أحداثها كالآتي: "بينما كان جاك وجيل يتنزهان في درب ضيق أحست جيل بالجوع، فأبصرت تفاحة في غصن شجرة، حيث قامت بإصدار أصوات بواسطة حنجرتها ولسانها وشفتيها، الأمر الذي جعل جاك يقفز من السّياج، ويتسلق الشجرة، فيأخذ التفاحة ويضعها في يد جيل حيث تأكل جيل التفاحة"؛ يطرح "بلومفيلد" هذه المشكلة من وجهة نظر سلوكية (Behavioristes) حيث يصف ما يمكن أن يلاحظ خارجيا؛ مميزا بين الأحداث والحركات (Les faits et les gestes)؛[12] أي الموقف كما يتحدد مباشرة قبل فعل الكلام (L'acte de parole)، وفعل الكلام نفسه (Speech)؛ ويحلل الكل في ثلاث لحظات:

أ- الموقف الذي يسبق فعل الكلام.

ب- الكلام.

ج- الموقف الذي يعقب فعل الكلام.

يستخرج من أ مثيرات المتكلم ( Le stimulus du locuteur)، ومن **ج** رد فعل أو "جواب" المستمع (L'auditeur)؛ ويؤكد إجمالا على فائدة وأهمية هذه الإجابة "من قبل جيل".[13]

لقد أكد "بلومفيلد" مثل "دو سوسير" على الطابع الاجتماعي للغة، وعلى وجود مجموعات لسانية أي جماعة إنسانية تستعمل أنظمة خاصة مثل الإشارات المنطوقة أو بعبارة أخرى لقد ركز على الجانب السّيميائي وهذا ما يوجد بالفعل في المسرح. يقول "بلومفيلد": "الشكل

المكتوب ليس لغة لكنه طريقة لتسجيل اللغة بوساطة إشارات ورموز مرئية".[14] تؤكد هذه المقولة في المسرح العرض المرئي في التّواصل، وتستبعد النّص المكتوب وهذا ما يشير إلى سيميائيات تواصل حقيقية.

## II- تأثير نماذج الاتصال والإعلام في المسرح:

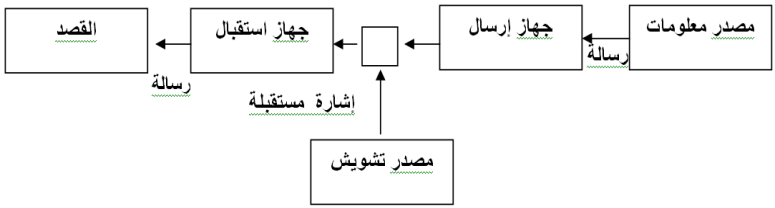
### 1.II- أنموذج شانون وويفر (1948-1949):

يعد "شانون" (Shannon) أول من وضع أسس نظرية الاتصال، وذلك في عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف، في المقال الذي صدر له في شهري جويلية وأكتوبر في السنة نفسها والموسوم بـ "النظرية الرياضية للاتصال" (A Mathématical Theory of Communication) وأصدره في كتاب رفقة "ويفر" (Weaver) في عام 1949، يحمل عنوان المقال نفسه.

اهتم شانون بعملية الترميز التي يقوم بها تقني الاتصال في أثناء توسطه في نقل المعلومات من مصدر إلى مقصد عبر جهاز آلي، كالهاتف أو المبرقة...الخ.

أمّا ويفر فقد بحث في العناصر المؤثرة في القناة الحاملة للرسالة، والتي يطلق عليها لفظة "تشويش" (Bruit).[15]

يؤكد "شانون" و"ويفر"، على ضرورة وجود جهاز إرسال، وإشارة ومستقبل، (مقصد) كهدف نهائي، ويظهر ذلك واضحا في الرّسم التخطيطي لنظام الاتصال العام لـ"شانون" في الشكل الآتي:[16]




يمكننا أن نستعير عناصر الاتصال لشانون، ونطبقها على المسرح؛ فيكون مصدر المعلومات خطاب العرض المسرحي، الذي يوجه نحو المستقبل (الجمهور)؛ حيث يكون جهاز الإرسال هو الممثل،

يعترض سير الرّسالة تشويش يعيق نجاح عملية التّواصل في المسرح نحو: وجود مرسل لجلاج، مستقبل أصم، صوت أبح، رسالة سيئة التسنين في الحالة التي يستعمل فيها السّنن (Code) مختلف عن ذاك الموجود في نظام المستقبل؛ مثل (لغة مختلفة أو وسط مختلف...الخ)؛ أو متفرج بعيد جدا عن الخشبة أو اختيار وقت غير مناسب لعرض مسرحية (كأن يكون المتفرج جائعا مثلا، وغير قادر على مواصلة العرض، أو يكون مرهقا إذا عرضت المسرحية في نهاية اليوم...الخ)؛ حينما يطور المخرج والممثل شروط التواصل في العرض، فهذا يعني أنّهما يطوران الشروط التي يسير فيها العرض، دون تغيير المضمون، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى قدرة المخرج في خلق التقنيات والوسائل التي يستثير فيها إحساس المتفرّج، وتكمن عبقرية الممثل في جذب آذان وأعين المتفرج إلى الحوارات والحركات والإيماءات التي يصدرها؛ وهذا ما يساعده على خلق ديناميكية في العرض المسرحي تلغي كل المعيقات التي تحدث في أثناء العرض.

يركّز "شانون" في قياس المعلومات على عنصر التوقّع وتأثير المفاجأة، إذ إنّ ظهور المعلومات ظهورا متقطّعا يفقدها طابع الجدّية، ويقلّص من إعلاميتها[17] أمّا في المسرح فيعدّ عنصر التّوقّع وتأثير مفاجأة العرض لدى المستقبِل من أهم العناصر التي يركز عليها الاستقبال المسرحي، في المتعة الجمالية ومتابعة العرض.

لا نلاحظ في أنموذج "شانون" أي تفاعل بين المصدر والمستقبِل، وهذا ما يطلق عليه اسم الأحادية الطولية في الحدث الاتصالي؛ يبدأ الحدث المسرحي في هذه الحالة، بفكرة في ذهن المؤلف أو المخرج ليتم نقلها ـ بتوسط الممثلين وتقنيات العرض ـ إلى المستقبِل حتى نهاية الحدث الاتصالي؛ تقتصر وظيفة اللغة المسرحية وفق أنموذج "شانون" على التّعامل وليس التّفاعل، حيث يصبح المستقبِل للعرض عبارة عن جهاز يتلقى فقط دونما تفاعل مع الخطاب المسرحي.

لقد توافقت نظرية الاتصال لـ"شانون" ونظرية الإعلام مع التطور التقني الهائل لوسائل الاتصال السمعية البصرية (الرّاديو، التلفزيون والفيديو)، وكل وسائل الاتصال من معلومات ما: الكتاب،

والصحيفة والملصق الإعلاني...الخ[18] وظهرت أيضا في الحقبة الزّمنية نفسها، نماذج أخرى اهتمّت بالاتّصال وتأثير وسائل الإعلام في الفرد، من بينها أنموذج "هارولد لاسويل"[19] (Harold Lasswell).

**2.II- "لاسويل" والاتصال الجماهيري:**

ظهر أيضا في عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف "هارولد لاسويل" (Harold Lasswell) ليقدم أنموذجه حول الاتصال الجماهيري (La communication de masse)، في مجموعة من الأسئلة يوافق كل سؤال منها عنصرا من عناصر الاتّصال، وتتمثل هذه الأسئلة في: "من يقول؟ ماذا؟ كيف؟ لمن؟ بأي تأثير؟.

من؟ (المرسل: الكاتب المسرحي، المخرج، الممثل، المصممون، الموسيقيون، التّقنيون،... الخ).

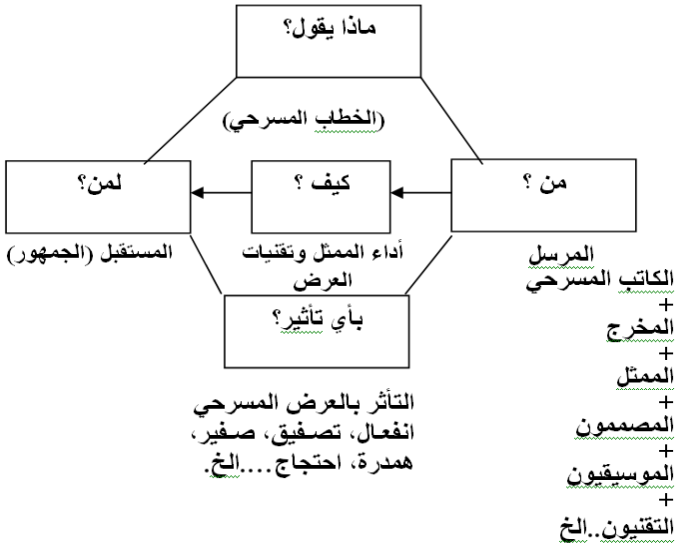
ماذا يقول؟ (الخطاب المسرحي).

كيف؟ (بواسطة أداء الممثل وتقنيات العرض).

ماهي القناة المستعملة؟ (صوت الممثل، حركاته، إيماءاته، موجات ضوئية، شمّ، قنوات لمس...الخ).

لمن؟ (للمتفرجين أو لمستقبلي العرض).

بأي تأثير؟ (تأثير رسالة العرض على المتفرج: انفعال، تأثر، تصفيق، صفير، همدرة، احتجاج...الخ).[20]




**- تصوّر شخصي لأنموذج مبسط للاتصال الجماهيري وفق أسئلة "هارولد لاسويل"-**

تحيل العناصر التي سبق وأن أشرت إليها إلى خمس مراحل لسيرورة الاتصال، حيث تتلقى كل مرحلة من تلك المراحل طريقة تحليل خاصة نوردها كالآتي:

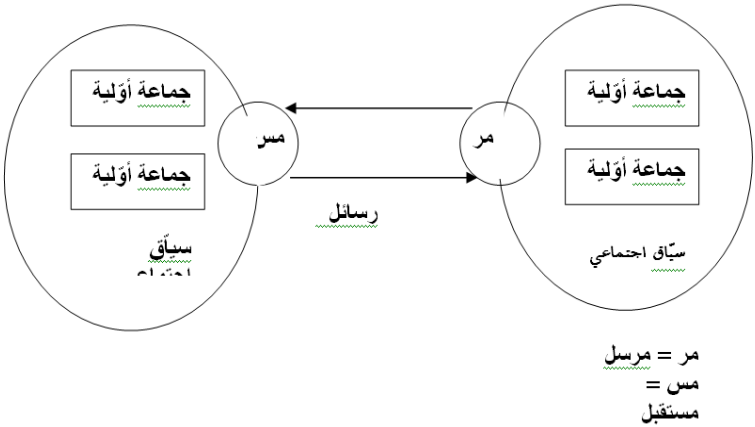
- تهتم مرحلة الإرسال، بتعليل فعل التواصل (الأسباب التي من أجلها يتوجه إلى الجمهور).
- المرحلة التي فيها تستحضر المضمون أو تحليل الخطابات واستخراج الدلالة.
- مرحلة القناة التي تفترض تحليل عمل وسائل الإعلام في المسرح.
- مرحلة المتلقي الذي يقوم بتحليل مواضيع متغيرة تتعلق (بالجنس والوسط السوسيوثقافي...).
- مرحلة التأثير التي تستلزم سؤال التأثير الاجتماعي، ميكانيزماته وتقنياته.

من الفوائد الضرورية لهذا الأنموذج، تجاوز الإشكالية البسيطة لتوصيل الرسالة والنظر في التّواصل بوصفه سيرورة دينامية، لمراحل متتالية يكون لكل منها أهميّتها وخصوصيتها وإشكالها؛ وهناك أيضا خصائص أخرى لهذا الأنموذج تتمثل في إظهار أن هذه السيرورة هي أيضا سيرورة تأثير (توكيد نهاية تأثير التّواصل).[21]

لقد قدم كل من "شانون" و"ويفر" و"لاسويل" نماذج مبسطة للاتصال، أتاحت المجال للبحوث الجديدة التي عقبتهم، غير أن تلك النماذج المقدمة، ركزت على الاتصال بوصفه سيرورة خطية، موجهة في اتجاه واحد، ودرست الفرد بمعزل عن السياق الاجتماعي؛ وهذا ما أدى بالباحثين الذين جاءوا من بعدهم، الابتعاد عن مفهوم الحدث المركب من مفهوم أحادي النظرة ومحاولة التركيز على الدور التفاعلي للتواصل الذي يأخذ اتجاه الفعل المتبادل والتأثير الثنائي للمرسل والمستقبل، آخذين بعين الاعتبار سياقهما الاجتماعي؛ ويبدو هذا جليا في التصورات الجديدة للتواصل التي قدمها "ريلي وريلي".

### II.3- أنموذج "ريلي وريلي" (Riley et Riley):

لقد ظهر هذا الأنموذج في عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف (1959) كما يبدو في الشكل الآتي:[22]



تنزع النّماذج الدّاخلية التي أوردناها سالفا إلى تقديم الأفراد المرسلين كذوات مجردة (شانون وويفر) لا توجد حتى خارج الموقف التّواصلي نفسه (لاسويل)؛ إذ فصلوا الأفراد عن جماعتهم المنتمين إليها، ويبدو هذا الرأي مماثلا لفكرة "دو سوسير" في إلغاء المرجع.

مسرحيا يُموقع أنموذج "ريلي وريلي" "المرسل" (L'émetteur) والمستقبل (Le récepteur) في صلة مع جماعات أولية (Groupes primaires) التي تعد جماعات صغيرة ينتمي إليها الفرد (مثل العائلة والجماعة المحلية) التي تؤثر في طريقة رؤيته وحكمه على الأشياء، وهذه المجموعة نفسها تتطور ضمن "السياق الاجتماعي" الذي تخضع له؛ استطاع هذا الأنموذج أن يفرض نفسه في السياق الاجتماعي لسيرورة التواصل، وأصبح التواصل الجماهيري نفسه في تصور "ريلي وريلي" (سيرورة اجتماعية)، تدخل ضمن العناصر الأخرى[23] ؛ فإذا أردنا أن نطبق هذا الأنموذج على المسرح فسوف نأخذ بعين الاعتبار أن كلا من الكاتب المسرحي والمخرج كونهما فردين ينتميان إلى عائلة ومحيط اجتماعي، يؤثران في أفكارهما من تأليف وإخراج؛ فحينما يكتب المؤلف المسرحي أو ينجز المخرج عرضا فإنه يسوغه وفق السياق الاجتماعي، فإذا تحدّثا مثلا عن موضوع مسرحي حول الأزمة الاقتصادية والبطالة فإنهما سيتحدثان بلسان الممثّل عن العمل والهجرة على خلاف الوضع في حالة الرخاء وأقرب مثال إلى ذلك الموضوعات التي يعالجها المسرح الجزائري، ونذكر على سبيل المثال مسرحية المائدة لـ"عبد القادر علولة"، حيث يقول على لسان أحد شخصياته:

لزرق: المرحلة الثانية من الثورة الزراعية هي اللّي تطبّق فيها على الملكيات والمزارع اللّي راها تحت تصرّف المواطنين والجماعات، وتتميّز هذه المرحلة بجانب من الأهمية، بحيث ما يكفيش تأميم الأراضي برك، بل تستهدف إحداث الظروف لاستثمارها من قبل الجماهير الرّيفية اللّي انحر مت من خيرات التّطّور والتّرقية الثّقافية والاقتصادية والاجتماعية".[24]

يبدو التأثّر واضحا بهذا الأنموذج في مسرح المداخلة (Théâtre d'intervention)، إذ تظهر علاقة التبادل بين المجموعة

والوسط الذي تعيش فيه، وساد هذا النّوع في أمريكا وأوربا في سنوات الستينات.[25]

من إيجابيات أنموذج "ريلي وريلي"، ظهور "فعل رجعي" بين المرسل والمستقبِل، حيث يبيّن وجود ظاهرة فعل ورد فعل، أو ما يطلق عليه اسم "بتأثيري" (Interinfluence)، أو تأثير متبادل بين الأفراد الموجودين[26]، حتى وإن لم يظهر هذا المصطلح في الشكل نفسه، فإن مفهوم "الفعل الراجع" (Feed-back) هو الذي أسهم في تطور هذا الأنموذج.

## II.4- الفعل الراجع (Feed-back) في أعمال"نوبرت وينر":

استطاعت الأعمال التي قام بها "نوبرت وينر" ( Nobert Wiener) حول السبرنيطيقا (الذكاء الصنعي) (la cybernétique) في عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف (1948)، أن تسهم إسهاما في إدخال مفهوم الفعل الرّاجع (Feed-back) (يترجم في بعض الأحيان إلى مصطلح "مفعول استرجاعي" (Rétroaction))، الذي يدل على رد فعل مستقبِل الرّسالة المرسلة وعودتها إلى المرسل.[27]

يُعدّ مفهوم هذا المصطلح بالنسبة لـ "وينر"، وسيلة ضرورية للمراقبة؛ إذا يقوم بإعلام نظام (ميكانيكي، إنساني، اجتماعي... الخ) بنتائج فعله، حيث تسمح له سيرورة الفعل الراجع بمراقبة تأثيرات هذا الفعل، واحتمال تصحيح المعطيات لتصبح أكثر فعّالية.

لقد أثّر هذا المفهوم بشكل مباشر على الباحثين في التواصل المسرحي، أمثال "أوغوستو بوال" (A. Boal) الذي يركّز على التفاعل المباشر بين المتفرج والعرض، وسمح لهم في اقتحام الخطوة الأولى التي تبدأ من التواصل إلى التفاعل (L'interaction)، مارين من رؤية خطيّة إلى تصور سيرورة دائرية.[28]

يّعد أنموذج "رومان ياكبسون" (R. Jakobson) من التّصوّرات الجديدة التي اهتمت بالتّبادل اللّفظي.

**5.II- التّواصل اللّفظي عند رومان ياكبسون":**

عرفت دراسة وظائف اللغة تطورا كبيرا لدى "ياكبسون"، في محاولته لتقديم أنموذج متكامل للاتصال الإنساني في كل تعقيداته، مفترضا أن كل الحالات المعاشة يمكنها أن تتحول إلى سيرورة واحدة؛ لقد حدد "ياكبسون" ستة عناصر للتواصل اللفظي:

مرسل (Destinateur)، مرسل إليه (Destinataire)، رسالة (Message)، سياق (Contexte)، اتصال (Contact) والسّنن (Code)، يوافق كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لسانية مختلفة، تتمثل في الشكل الآتي:[29]

السّياق
(الوظيفة المرجعية)

**مرسل (الوظيفة الانفعالية)** — **رسالة الوظيفة الشعرية الإفهامية)** — **مرسل إليه (الوظيفة التعبيرية)**

**اتصال (الوظيفة التنبيهية)**

**سنن (الوظيفة الميتالسانية)**

يستدعي التّواصل اللفظي عند "ياكبسون" مرسلا يبث رسالة إلى مرسل إليه أو مستقبل، بحيث ينتج المرسل الرّسالة، ويكون في مصدر الإعلام، والرسالة نفسها التي تعد غرض التواصل، مُتكوّنة من سلسلة إشارات؛ إذ تبث من قبل المرسل وفق قواعد خالصة، أو سنن خاص (بمعنى نظام الإشارات)، مر فوقا بالاتفاق على موضوع معين سلفا لغرض تقديم وتوصيل معلومة المرسل إلى المرسل إليه؛ حيث يعد شكل الرسالة المسنّنة هو المُحَوّلْ أو (المنقول)؛ أما التّسنين ( Le codage)، أو (L'encodage) فهو العملية التي ينتقي عبرها بعض إشارات السنن وبواسطتها تتّخذ شكلا يسمح لها بالاتصال؛ تنتمي عملية

فك السنن (Décodage)، والتشخيص وتأويل الإشارات (Signaux) إلى المتفرج أو المرسل إليه، تحتاج الرسالة قناة تواصل أي وسيط (أمواج صوتية Ondes sonores أو ضوئية (Ondes lumineuses)، يسمح لها بإقامة اتصال (Contact)، حيث توجه الرسالة نحو المرسل إليه، وإذا أعيق سيرها بأي طريقة كانت، نقول إنّه يوجد تشويش (Bruits).[30]

نلاحظ أن كل عنصر من العناصر التي حدّدها "ياكبسون" للتّواصل اللساني له علاقة بالعنصر الذي يليه، وهذا ما يؤكد قول "أو سبيك بريك" (O.Brik): "إنّني لا أثق في الأشياء لكن في العلاقات التي تربط بينها"[31]؛ تترجم المرسلة في التّواصل اللّساني إلى شكل صوتي سهل البلوغ إلى الأذن، وفضلا عن كونها صوتية ومرئية فبإمكان الرسائل في المسرح أن تكون لمسية (Tactiles)، شمّية (Olfactifs)، وذوقية (Gustatifs).

توضّع في المسرح عدة قنوات مع وجود كثافة الأسّنن؛ قد لا تفهم الرّسالة من قبل المرسل إليه (Le destinataire)، وقوة التواصل في المسرح، تكمن في فهم الرّسالة: فمتفرج غربي أو عربي مثلا لا يفهم عموما حوارات مسرح بكين (Pékin)، لكن بإمكانه معرفة السّنن الذي يسجل تحرك الممثلين أو رمزية ألوان الأقنعة.[32] تحيل الرّسالة إلى سياق (أو مرجع في بعض الاصطلاحات الغامضة نسبيا)، مدرك من قبل المرسل إليه، ويكون إما لفظيا وإمّا قابلا لأن يكون لفظيا.[33]

يركز "كير إيلام" إلى جانب ياكبسون على التلفّظ، يظهر في السّياق التأشيري الآتي:

"تفضل وأعطني ذلك"[34]، فلا ندري إذا كان الشيء المشار إليه: قلما أو زجاجة أو ملفا، أو شيئا آخر، غير الأشياء التي ذكرناها، فالتلفّظ بالشيء هو الذي يزيل هذا الإبهام عن الشيء المشار إليه، أو الرّؤية المباشرة للأشياء على خشبة المسرح؛ يقع السّياق ضمن نظام تخييلي دقيق، حيث يَشْمَل العلامة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وتشترك العلامات نفسها بأسيقة متنوّعة تأخذ صبغة مختلفة، إذ تتمكن التّحوّل من التّراجيدي إلى الهزلي: فمثلا السّيجارة التي تدخنها

الشخصية تأخذ شكل علامة استجمام، أو قلق شديد إذا تعلق الأمر بآخر سيجارة تدخنها شخصية محكوم عليها بالإعدام.[35]

يشمل السّياق غير التخييلي (Extrafictionnel)، كل عناصر موقف المرسل والمرسل إليه، وكل الظروف المحيطة بتوصيل الرسالة، بخاصة العلاقة المرجعية للمجتمع الذي تواجد بكثافة في نقطة انطلاق الرسالة (إرسالية معقّدة)، حتى نقطة وصولها لدى المتفرّج.

يستطيع الكاتب أو المخرج إدراج السّياق للمرة الثانية (في مشهد من الدرجة الثانية) في العرض المسرحي مثلما هو الوضع في مسرح (Arturo Ui) (أرتيرو أوي) لبر يخت ؛ ففي اللّحظة التي كان يروي فيها أرتيرو أوي سيره "مع سكان نيويورك" في شيكاغو حيث يقوم بتأسيس السلم" تظهر لافتة تثير التغريب: "في 11 مارس 1938 يدخل هتلر (Hitler) إلى النّمسا، حيث يُمْنَحُ 98% صوت لـ هتلر تحت تأثير الرّعب النازي"؛ وحتى ينجح أرتيرو أوي في توصيل الرسالة، فإن الاتصال الفيزيائي لا يكفي، بل لا بد من انتباه متفرج-مرسل إليه destinataire-Spectateur؛ فالاتصال يكون إذن سيكوفيزيولوجيا Psychophysiologique.[36]

يوافق كل عنصر من العناصر الستة التي أشار إليها "ياكبسون" وظيفة من وظائف الكلام تظهر في السيرورة التّواصلية، الواردة في السّياق الآتي:

**- الوظيفة الانفعالية أو(التعبيرية) ( Fonction émotive ou expressive):**

تتجسّد هذه الوظيفة، حينما تُركّز الرسالة على المرسل، حيث يعبّر عن مشاعره، وتتضمّن كل ما تحويه الرسالة من مستويات صوتية، نحوية ومعجمية؛ تبين شخصية المرسل (Destinateur)، وتركز على ضمان المتكلم **"أنا"** "الذي يؤكد بإلحاح على **تنبيه** (Interjection) يكشف عن حالة النفس أو تنغيم مميز[37]؛ لقد سرد ياكبسون في مؤلفه محاولة في اللسانيات العامة تجربة كاشفة عن احتمالات تعبيرية من خلال التنوع الشبه لساني، تحت إدارة "ستانسلافسكي"؛ حيث روى له ممثل عن تجربته مع هذا المخرج الذي

طلب منه أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من لفظة **"هذا المساء"** (Segodnja Vecerom) من خلال تنويع لونها التعبيري، لقد سمحت هذه الفروق التعبيرية الدقيقة للمستمع بإعادة تشكيل الموقف؛ إن الممثل الذي روى "لياكبسون" تجربته، أعاد تلك التجربة من جديد بتسجيلها في أسطوانة في خمسين موقفا مميّزا، حيث تمكن المستمعون الروسيون أن يفكوا بدقة مجمل الرسائل.[38]

**- الوظيفة الإفهامية (Fonction connative)**:

تركّز هذه الوظيفة على التأثير في المرسل إليه، وتحرضه على الفعل أو الاستماع، ويكون الأمر والنداء شكلين مفضلين لهذه الوظيفة والضمير المكرّر (أنت، أنتم)؛ مثلما هو الأمر في مسرح "بيتر هنديكه" (Peter Handke) في المسرحية الموسومة بـ "إهانة الجمهور" (Outrage au public)، حيث تبدأ هذه المسرحية بـ "أهلا وسهلا بكم"، وبضجّة مكبرات الصوت التي تبث تصفيقات وتصفيرات مسجلة؛ فوفق تخمينات المؤلف، فإن الجمهور سيسكت من جراء هذه الصدمة، إذ معظم جمل المسرحية تبدأ بالضمير أنتم (Vous) التي توجه إلى الجمهور:"أنتم الموضوع، أنتم الممثلون". وفي نهاية المسرحية يكون رد الجمهور أو فعلهم الراجع: "لقد أخفقتم، لم تصدمونا، أنتم ممثلون رائعون، إنّ فرحتكم الكبرى هي أن تلعبوا في حمام من الدّم، أنتم قساة القلوب، أنتم المفسدون، أنتم المقلّدون، أنتم الحمقى، أنتم الذّواب، أنتم التّافهون، أنتم الأجنّة، أنتم المفسدون، أنتم القذرون "[39] تتجسّد الطريقة الثانية لهذه الوظيفة في أسلوب النداء، يتجلى بوضوح؛ في مسرحية الشمعدان (Le chandelier) لألفريد دو موسيه (Alfred de Musset) 1810-1828 في المقاطع الحوارية الآتية:[40]

**المعلم أندريه**: يا زوجتي! هيه !جاكلين! هيه! يا! جاكلين! زوجتي! الطاعون للكسول! هيه يا زوجتي استيقظي! هيه، هيه! انهضي جاكلين.إنّها تنام! هيه، هيه ،هيه! يا، يا، يا ! زوجتي، زوجتي، زوجتي! إنّه أنا، أندريه زوجك، جاء يحدثك في أمور مهمّة. هيه،هيه!

بست! أحم! برم! فرم! بست! جاكلين، هل أنت ميّتة؟ إذا لم تستيقظ حالا، فسأفرغ عليك إناء ماء.

**- الوظيفة المرجعية** ( Fonction référentielle)**:**

تتجه هذه الوظيفة نحو السّياق (Le contexte) أو الموقف أو المرجع (Référent)، فبينما تتصل الوظيفتان الانفعالية والإفهامية بالضّمير الثاني، تركز الوظيفة المرجعية على الضمير الثالث "هو" (Il) الذي يمثل شخصا أو شيئا، فمثلا في مسرحية "أرتيرو أوي" تظهر لافتات في أسلوب محايد الذي يُوضّح هذه الوظيفة:

يُدَمّرُ الريستاخ[41] (le Reichstag) بحريق في عام 1933، حيث يتّهم "هتلر" منافسيه بإشعال الحريق، وإعطاء إشارة للطعنات الطويلة (اللوحة الثانية).[42] تظهر الوظيفة المرجعية أيضا في مسرحية الروائي الجزائري جيلالي خلاص على لسان أحد شخصياته**:**

**الفلاح** (يحمل منجلا وتبانة ): كنت في خدمة الثورة منذ 55.. منذ هجوم زيغوت يوسف رحمه الله.. عشر سنين ولا زلت أكافح لأكسب لقمة العيش رغم الظلم.. مازال حقي ضائعا.. مازلت أدفع الضرائب أكثر من الربح الذي آخذه من الأرض.[43]

**- الوظيفة الشعرية (La fonction poétique):**

ترتكز هذه الوظيفة على قوة التعبير ونبرة الرسالة: "جهوريات، إيقاع، وبنية الرسالة أيضا، أي "كلما يوضح الجانب الملموس للعلامات".[44] تتجسّد هذه الوظيفة في المقاطع الحوارية التي جاءت على لسان الشخصية الدّرامية "نعمان" نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طريا ق في العراق[45]:

أصبحت ألطف من مرّ النسيم سرى * على الرّياض يكاد الوهم يولمني
من كلّ معنى لطيف اجتلى قدحا * وكلّ ناطقة في الكون تطربني
ما غيّب الشمس عن من كان يراقبها * وما حجّب البدر عن من كان يرعاه
لاتنظر العين أحسنا من بعد رؤياته * ولا يلذ لي سمعا من غير ذكره
إذا تخيّلت شيئا فهو صورته * وإذا نطقت بلفظ قلت معناه

**- الوظيفة الميتالسانية (La fonction métalinguistique):**

يتبادل الممثلون في العرض المسرحي حوارات بحيث يكونون في علاقة مع الآخرين، وبشكل دائري، المرسلون والمستقبلون، إذ في مجرى هذه العلاقة اللّفظية، يتأكدون من استعمال السّنن نفسه، وهنا تتمثل الوظيفة الميتالسانية، حيث إنّ كل تجديد أو شرح، يعود لها، كما يتّضح في المقطع الآتي:

الشّبح: "...، إلاّ أنّ عمّك اندسّ إلى خلوتي هذه وبيده زجاجة من ذاك السائل اللّعين(حيكويام) وذي المفعول السيّئ الشنيع، حيث صبّه في أذني فأدخل الجذام إلى جسدي بسرعة تفوق ما تصنعه ماء الفضّة، إذ يجري هذا السائل بشكل يتخطّى الحواجز، فيختلط بالدّم فيريبه ويجمده حتى ولو كان دم أقوى النّاس وأجودهم صحّة".[46]

**- الوظيفة التّنبيهية (La fonction phatique):**

ترتبط هذه الوظيفة بالاتّصال، حيث عبرها يقيم المرسل اتصالا مع المرسل إليه إذ تمثل بعبارات تكاد تكون أوتوماتيكية مثل "ألو"، "نعم، نعم" مع هز الرأس، "طيب"...الخ"، ويساعد مضمون الرسالة على إقامة التّواصل أو المحافظة عليه أو قطعه كما جاء على لسان ياكبسون "توجد رسائل تعمل بشكل ضروري على إقامة، أو تمديد، أو قطع التّواصل، ومراقبة إذا كانت الدائرة تعمل مثل "ألو" (Allo) هل تسمعني؟، لشد انتباه المتكلمين والتّوكيد على عدم قطع الاتصال (قل لي هل تسمعني؟)، أو على الأسلوب الشكسبيري "امنحني أذنك".[47]

يحلّل الناقد الجزائري "أحمد يوسف" في مقال له موسوم بـ: "السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب" الخطابة وفق خطاطة رومان جاكبسون كالأتي: "تعطي الخطابة الامتياز للمتكلم على نحو ما قدّمته خطاطة ر.جاكبسون التواصلية، وتشترط جملة من العلامات التي ينبغي أن يتحلى بها أسلوب الخطيب مثل هيئته الجسمية ولباسه وإيماءاته وحركاته وصوته ومعرفته بالعالم".[48] تتوافق هذه المقولة والشروط التي يجب أن تتوفر لدى الممثّل، حتى يصبح ممثّلا بامتياز.

**V- المسرح بين الاتصال والتّواصل:**

**1-V تحديد مفهوم التواصل في المسرح:**

استعمل هذا المصطلح استعمالا غير دقيق من قبل الباحثين المهتمين بالمسرح، إذ يحدّد هذا المصطلح سيرورة تبادل المعلومات بين الخشبة والصالة، بحيث يصل العرض المسرحي إلى الجمهور بواسطة الممثلين والوسائل التمثيلية.

تُعدّ مشكلة الإرجاع المشبَّع (Feed-back) للمعلومة تجاه الممثلين وتأثيرهم في اللّعب، وكذا المتعلق بالتفاعل بين الممثلين والجمهور طرحا غير مقنع، لم يسجّل أي إجماع حول أهمية هذه المشاركة. يُمثّل المسرح بالنسبة لبعض الباحثين، الطّراز الأول للتواصل الإنساني، وفي هذا السّياق يقول الباحث "أوزولسوب" (Osolsobe): "الشيء الذي يميّز المسرح عن غيره من وسائل الاتصال الأخرى، هو عرضه لموضوعة التواصل الإنساني بواسطة التواصل الإنساني أي (تواصل الشخصيات)؛ إذن ففي هذه الحالة يعرض التواصل نفسه بنفسه، أي بواسطة الممثلين".[49] ويقصد "أوزولسوب" من هذا الطرح أن التواصل في المسرح يتم عن طريق شخصيات حقيقية، تؤدي فعلا تواصليا مع شخصيات واقعية أيضا، في صالة العرض بعكس الاتصال الإلكتروني بواسطة الآلات أو شاشات السينما أو التلفزيون.

يطلق لفظة تواصل أيضا لتحديد العلاقات بخيالية (Interfictionnelles)، بين الشخصيات، وأيضا على العلاقات القائمة بين خشبة ـ صالة، Scène-salle.[50]

**2-V اتصال؟ أم تواصل في اللغة المسرحية؟:**

يشمل الاتصال في المسرح تبادلا رمزيا لفظيا وغير لفظي بين المرسل والمستقبل بحيث يؤثر كل منهما في الآخر، وبشكل يشير إلى البنية الواقعية للاتصال المسرحي بواصفها ظاهرة إنسانية ذات طابع دينامي متأصل ولا سيما في مسرح الجريدة الحيّة. [51](Théâtre journal) والمسرح الوثائقي التسجيلي[52**] (Théâtre documentaire).

ظلّ التّساؤل مطروحا حول إمكانية انتساب المسرح إلى وسائل الاتصال الأخرى أم لا؟ وكانت أولى البدايات للبحث في الاتصال المسرحي، إشكالية "إيريك بويسنس" (Eric Buyssens)، في مؤلفه الصادر عام سبعة وستين وتسعمائة وألف (1967) والموسوم بـ "التّواصل والتّقطيع اللّساني" (La communication et l'articulation linguistique) حول معرفة إمكانية التواصل في العرض المسرحي أم لا؟ قائلا: "إن الممثلين في المسرح يجسدون شخصيات حقيقية تتواصل فيما بينها، ولا تتواصل مع الجمهور"[53]، لكن المتمعن في هذا الطرح، قد يتساءل: - إذا كان الممثل يتواصل مع زميله الممثل دون أن يتواصل مع الجمهور، فلماذا يؤدى العرض على خشبة المسرح؟ وما جدوى حضور الجمهور في قاعة العرض، إن لم يكن المتفرج عنصرا فعّالا في عملية استقبال العرض وإنتاج المعنى والتفاعل معه؟! ؛ ويرجع "جورج مونان" - في الإشكالية التي طرحها عام تسعة وستين وتسعمائة وألف (1969)، حول استحالة التّواصل في المسرح - عدم تواصل الممثّل مع الجمهور إلى اختلاف النظام اللّغوي بينهما (ما عاد في النطاق الضيّق لحوارات الكاتب والإرشادات الإخراجية)، ويرى أن المجال الأمثل للتبادل والتواصل في اللّسانيات، بحيث يتمكن المرسل أن يتحول بدوره إلى مستقبِل، والمستقبل إلى مرسل، ولا شيء من هذا التبادل على الإطلاق في المسرح.[54]

وقد لا يتفق مع جميع الباحثين في هذه المسألة، إذ من الممكن أن يتحول المرسل إلى مستقبِل، والمستقبل إلى مرسل، بين الممثلين على خشبة المسرح وحتى بين الممثل والجمهور، كما هو الوضع في مسرح الهابننغ (Happening) ومسرح الجريدة الحية، وحتى في الأشكال الفرجوية ذات الطابع الاحتفالي؛ وسنستند لإثبات هذه الفكرة، إلى مقولة المخرج "لنجفيلد"، حيث يذكر أنّه "ذات يوم كان ممثل يؤدي دور مخترع عاجز عن شراء وقود ليحرق بعض الفخّار رغم أنّ مستقبله متوقف على إنجاز هذه العملية، وأثار هذا الموقف المغلق أحد المتفرجين في إحدى المقاصير، فألقى إلى الممثل "خمسين سنتا"، وهو يصرخ "خذ أيّها الرجل العزيز اشتري وقودا" بهذه النقود".[55] ومن

سياق هذه المقولة نستنتج أن المتفرج دخل في لعبة الإيهام (Illusion)؛ فاعتقد أن ما يراه حقيقة وليست تمثيلا، فأخرج من جيبه نقودا مانحا إياها لذلك الممثل، وهنا يكمن التواصل الحقيقي في المسرح، حيث تحول المستقبل إلى مرسل.

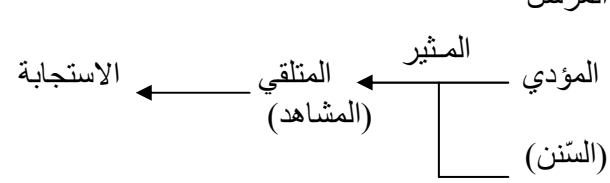
ويؤكد "موكاروفسكي" أيضا على التشابه بين دور الممثل ودور المتفرج، بحيث يمكن للممثل نفسه أن يتحول إلى متفرج، في أثناء تأدية زميله لدوره، وكذا الأمر بالنسبة للممثلين الثانويين (الذين يسهمون في العرض إسهاما غير فعّال)؛ بحيث يبدون وكأنهم متفرّجون[56]؛ والحال نفسه في المسرحية الدّاخلية لهملت، حيث يتحوّل هذا الأخير من مرسل للعرض المسرحي إلى مستقبل لأفعال عمه "كلوديوس" وأمه في صالة العرض.

استند "مونان" في تدعيم رفضه لفكرة التواصل في المسرح أيضا إلى أدوار المشاركين في العرض؛ حيث يبقى "المرسلون - ممثلون" (Les émetteurs-acteurs) دائما هم أنفسهم وكذلك الوضع بالنسبة للمستقبلين - متفرجين (Les récepteurs-spectateurs)؛ فالتوّاصل الموجود في المسرح أحادي، بخلاف ما يجري في التّواصل اللّساني الخالص؛ إذ لا يستطيع المتفرجون أن يجيبوا الممثلين، ما عدا في الهمسات والتّحسر والتّصفيق والتّصفير، وفي بعض المؤشّرات الأخرى: الإيمائية، والحركية، التي تعد الإجابات الوحيدة الملاحظة والممكنة من قبل الجمهور، للممثلين، لكن هذه الإجابات تندرج ضمن نظام تواصلي آخر الذي تشكله المسرحية نفسها. ويؤكّد "جورج مونان" أن المتفرجين لا يستطيعون أبدا إجابة الممثلين عبر المسرح.[57]

وهذا التّدعيم يبدو غير مقنع أيضا لأن الممثل كثيرا ما يعدد أدواره، فيمثل أكثر من شخصية في عرض واحد كما هو الوضع في المسرح الملحمي ومسرح "عبد القادر علولة"؛ بل وقد يتحول الممثل في أدائه لدوره إلى طاولة أو شجرة أو حيوان؛ وهنا تكمن قابلية العلامة للتحول في المسرح، بوصف أن الممثل وكل حركاته وإيماءاته وصوته علامة؛ وكذلك بالنسبة للمونولوجات حيث يكون الممثل هو

الوحيد على الخشبة ويؤدي أدوارا متعدّدة كما هو الحال في "مسرح النّو".[58]

يعد تصور "مونان" للعرض المسرحي أنموذج إثارة ـ استجابة، أي تأثير وتأثر، حيث تكون وظيفة اللغة في هذه الحالة تفاعلية؛ يمثل "كير إيلام" هذه العلاقة في الشكل الآتي:




يكفي أن يكون المتلقي على علم بسنن (Code) المرسل ليصبح بذلك قادرا على فك الرّسالة ويعارضه "فرو نكو روفيني" ( F. Ruffini)، حيث يقول: "إذا كان كل من المرسل والمستقبل يعرف السّنن الخاص بالآخر، فإنه ليس ضروريا على الإطلاق أن يتطابق السّنن ولا أن تترجم رسائل كل منهما بدقة، ولا أن يحصل الاتصال في الاتجاهين على طول القناة، كي يستقيم الاتصال".[59]

يستطيع المستقبل المتمكن الذي سبق له التردد على المسارح، من فهم العرض بلغة تلك الأسّنن الدّرامية والمسرحية المستخدمة من قبل الممثلين؛ وفي هذا السّياق تقول "آن أوبرسفلد" (A.Ubersfeld): "ليس بالضّرورة أن يفكّكّ النّص أو لا يفكّك من قبل الجمهور الحاضر، ولا أن يكون فاصلا زمنيا، بين الكتابة المسرحية أو العرض المسرحي الأول، وبين عرض جديد؛ بعض الكلمات تكفي لإرجاع جمهور آخر، بناء على نظام جديد من العلامات وبوظيفة سنن جديد، وبمفهوم آخر ليس باستطاعة النص المكتوب معرفته".[60]

يشير "مونان" إلى صعوبة تحديد العلاقة بين ممثل ـ جمهور، وخطورة وصف العرض لغة مماثلة للكلام مباشرة؛ ومن ثمّ وصولا لنماذج تحليلية مأخوذة من اللّسانيات[61]، لأن لغة العرض المسرحي مركبة من عدة لغات: كلام، حركة، إيماءة، إكسسوارات، إنارة... الخ؛

حيث يؤدّي هذا التّعدّد في العلامات المسرحية غير الثّابتة إلى صعوبة في التّواصل المسرحي.

## IV- صعوبة التواصل في المسرح:

أكدّت "آن أوبرسفلد"، أنّ وظيفة التّواصل المسرحي معقدة للغاية، وذلك لأن التّبادلات البِيشخصية (L'échange interpersonnels) (التي تتم بين الشخصيات الدرامية) ليست وحدها المقصودة في هذه الوظيفة، فهناك الحوار المسرحي الذي يعد تبادلا مزدوجا، بحيث يوجد متكلم (1) مع المتكلم (2) أو(آخرون)، وفي الآن نفسه يوجد مستقبل - متفرج؛ تتغير قوانين تبادل الحوارات، حينما لا يتوجه المتكلم نحو مُخَاطَبَهُ المباشر، بل لابد أن يأخذ بعين الاعتبار وجود مُرسِل إليه ثان (Destinataire second)، هو المتفرج؛ إذ لا بد أن يؤكد تحليل الأدلّة النّصية لحضور مرسل إليه خفي، ليس فقط في الأشكال المسرحية، نحو: المنولوج (Monologue) أو نص الجوقة، لكن داخل الحوار أيضا.

إنّ الذي يعقّد اللّعبة المسرحية ويؤدي إلى صعوبة التّواصل، ليس المرسل إليه المزدوج فقط، لكن المرسل المزدوج أيضا؛ فحينما يكون المتفرّج في مواجهة مع العرض يرى ويسمع شخصيتين تتحاوران، لا يستقبل شكلا واحدا من التلفّظ، بل شكلين في الوقت نفسه، بحيث يوجد خلف الشخصية الناطقة للحوار، مُتَلَفِّظْ واصف خفي، إذ يقيم هذا الأخير، ولا يترك من طرائقه سوى آثار غير مباشرة؛ ينضاف إلى ذلك وجود المتلفظ – الشّخصية الذي يستلزم عرضها على الخشبة من قبل متكلّم - ممثل، الذي يضع في اعتباره المتلفّظ الأول الذي يجسده (أي الشخصية الدّرامية )؛ فالمرسل بالمعنى الشامل إذن ثلاثي: كاتب -شخصية - ممثل؛ والمستقبِل ثلاثي أيضا: شخصية - ممثل - متفرج.[62]

ترتبط الكتابة المسرحية ارتباطا وثيقا بالجمهور الذي يلزمنا التوجه المباشر إليه، إذ هي إنتاج المباشر عبر المباشر، لا تنتظر رضا الأجيال القادمة لكن تُكتب للجيل الحاضر وتفترض سماعها، وسماع أسئلته وطلباته؛ إذن فكل نص مسرحي هو إجابة لطلب متفرّج حاضر،

وبهذا نتأكّد أنّ المستقبِل حاضر بدءا من مستوى الكتابة؛ حيث إنّ طلب الجمهور هو موضوع استقصاء تاريخي، يمثل أحد النقاط التي يتقاطع فيها التاريخ مع السّيميائيات.[63]

## VI- خصوصية التواصل في المسرح:

يختلف التواصل المسرحي عن التواصل الأدبي في عدة مميزات:

أولا: المرسل مزدوج، ومسؤولية الرّسالة موزعة بين الكاتب والمطبق (المخرج والسّينوغراف والممثل)؛ وثانيا، فالمستقبل "Récepteur" غير منعزل مثل القارئ "Lecteur" أو متفرج شاشة التلفزة أو حتى السينما، إنّه يشكل جسدا تكون فيه نظرات كل متفرج مركّزة على كل ما يجري على خشبة المسرح؛ ولا يصح القول أن تستقبل الرسالة من قبل المستقبل دون أن تؤثر فيه، لأن الجمهور يصدر ردود أفعال تدل على تواصله مع العرض مثل: التصفيق، الصمت، سعلات أو أفعال جسدية لا يمكن إدراكها.[64]

يُطالب المتفرّج الفاعل أو القارئ بتفكيك علامات العرض والنّص (سمعية، مرئية أو حتى كتابية) تتوضّع في النص الذي يتضمن معلومات أو أفكار خطّية تحويها الإرشادات الإخراجية والحوار، وتخضع هذه العناصر إلى عملية تحويل في العرض المسرحي، تخرج من نطاق الجمود إلى التحرك والدينامية.

تُؤلّفُ الرسالة المسرحية العلامة الكبرى التي تتحدد عبرها سيرروة التواصل بحيث يستعصي على السيميائيين فصلها عن بعضها، نظرا للتنظيم المعقد والمركب لعلامات كثيرة ومتنوعة: (نص لغوي، ديكور، إكسسوارات، إضاءة، صوت، حركة...الخ)؛ فكلّ عنصر من هذه العناصر يسهم في توصيل الرّسالة إلى المستقبل في أثناء العرض؛ فالنص اللغوي أو العرض المسرحي إذا أرسل بلغة لا يفهمها المستقبل، فسيلتقط حقيقة مختلفة، ولا يتمكن من إدراك دلالة الرسالة المسرحية مثلما حدث للفرق المسرحية المصرية والجزائرية حينما عرضت مسرحيات باللغة العربية الفصحى في فضاء العلبة الإيطالية، لم تلق تلك العروض إقبالا من قبل الجمهور الجزائري ـ الذي كان أغلبه أميّا ـ

لجهله بالسّنن اللغوي والمسرحي، وتعوده على الفضاءات المفتوحة وأشكال الفرجة الشعبية؛ إذن فعلى المرسل والمستقبل أن يتوافر لديهما السّنن اللغوي نفسه، أي سلسلة من القواعد التي تسمح بتوزيع دلالة العلامة؛ ولهذا طرحت إشكالية اللغة في المسرح الجزائري حتى في متن النصوص المسرحية، وخير مثال على ذلك "مسرحية المائدة" لـ "عبد القادر علولة" حيث يقول على لسان شخصياته:

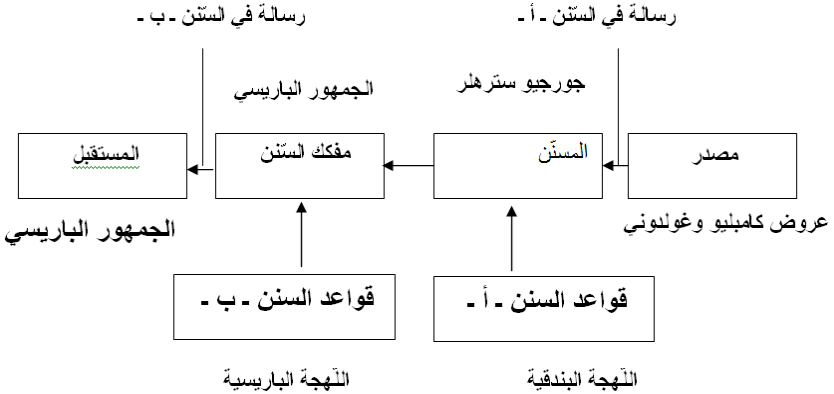
- الكعرار: (بانفعال وحيرة) فهموني كيف داير ـ فلاح واد الملقى؟ وبأي لغة نخاطبوه؟
- ليلى: لغة الشعب... لغة البساطة... اللّغة اللّي يفهمها.[65]

كما أعاد النظر أيضا في الفضاء الذي تؤدى فيه العروض المسرحية، وذلك قصد تحقيق التواصل، حين عرض مسرحية المائدة في قرية فلاحية (أوراس المايدة)، (1972-1974)، حيث التف بالممثلين، جمهورا غفيرا مكونا من فلاحين.[66]

يستطيع الممثل بفضل قدارته الصوتية والجسدية أن ينفعل أو يوصل إلى المستقبل سلسلة من العلامات الدالة التي تسهم في خلق التواصل، شرط أن يتعرف المتفرّج إلى سنن العرض ويتمكن من تفكيكها ومتابعتها والانفعال معها، وفي حالة جهلها يُغَيّبُ المعنى ويكتفي المستقبل بالمتعة الجمالية للأداء، مثل حالة المتفرج العربي مثلا حين مشاهدته لعروض "الكابوكي" اليابانية و"الكاتاكالي" الهندية التي تقتصر على سنن دينية وثقافية يعرفها المتفرج الياباني والهندي فقط، ولا ينطبق هذا الوضع على المتفرج العربي فقط، بل أيضا على المشاهد الغربي حين مشاهدته لعروض يجهل سننها؛ لكن الناقدة "آن إوبرسفلد" تؤكد عدم ضرورة فهم السّنن اللغوي من قبل المتلقي حتى يتفاعل مع العرض ضاربة مثلا على الجمهور الباريسي الذي شاهد وعشق عروض "كامبيليو" (Campiollo) و"جولدوني" (Goldoni) التي قام بإخراجها "جيورجيو" (Giorgio) و"سترهلر" (Strehler) على الرغم من جهله للهجة البندقية؛ وتبيّن أيضا أنّ المتفرج يتلقّى سنن متعددة في أثناء العرض تسمع وتفهم حتى من قبل هؤلاء الذين لا يمتلكون كل السّنن؛ نستطيع أن نفهم مسرحية دون فهم اللغة أو الإيهامات الوطنية والمحليّة أو دون استيعاب الأسنن الثقافية

المعقدة أو غير المستعملة، فمن الواضح أن الملوك والخدم كانوا يشاهدون عروض "راسين" (Racine) على الرّغم من جهلهم للإيهامات الميثولوجية[67]؛ كما هو موضّح في الشكل الآتي[68]:

وقد لا يشكّل السّنن اللغوي عائقا في عملية التواصل لأن تبادل المعلومات بين الممثل والجمهور مقتصرة على المرسل فقط وتقتصر استجابة المتفرج على المتعة الجمالية أو التصفيق فقط؛ يقول




"ستانيسلافسكي" (Stanislavski) مشيدا بوظيفة المسرح وتأثيره في الجماهير: "يأتي المتفرّجون إلى المسرح من أجل المتعة ودون أن يدروا، يخرجون من المسرح وقد اغتنوا بالأفكار الجديدة والمشاعر وذلك بالاتصال الروحي بالمؤلفين والممثلين على خشبة المسرح؛ وبهذا يمكن للعمل الدّرامي أن يمتلك أهمية وعظية، وأن يتحول إلى منبر وقاعة درس"[69]؛ يمكننا أن نختصر هذه المقولة في معادلة "برثرام بروكس"(Bertram Brookes)[70]:

$$K[S]+ \Delta I = K[S+\Delta S]$$

حيث تمثل K [S] معرفة المتفرج قبل العرض، تتغير هذه المعرفة بإضافة معرفة جديدة هي ΔI حين تلقيه للعرض المسرحي، فتصبح بعد نهاية العرض K[S+ΔS].

لكن هل بإمكان المتفرج العربي مثلا أن يفهم الأسنن الدينية والثقافية المستعملة في مسرح " النّو" الياباني ويتمكن من حلها؟ ومن ثمّ يصل إلى التفاعل مع العرض محققّا عملية التواصل؟، فهناك أعراف سائدة في المسرح الياباني لا يمكن تجاهلها، بحيث تشكّل حركات الممثّل أشكالا هندسية؛ نحو الدّائرة والمثلث، للإشارة إلى شخصيات معيّنة؛ فمثلا: "حينما يتوقف الممثل أمام شجرة الصنوبر الأولى في ممر الزهور، فذلك يعني أنّه يمثل شخصية إلهية وعندها تبدأ رقصته بدائرة واسعة، وإذا توقف أمام الثانية، فهو شخصية نصف إلهية ورقصته ترسم نصف دائرة؛ وإذا توقف أمام الثالثة فهو إنسان ورقصته تشكل مثلثين؛ فالأداء مؤ سلب في هذا المسرح، يرتبط بأعراف حركية تشكل سننا يعرفه المستقبل الياباني جيدا؛ فالكيمونو الملقى على الأرض يرمز إلى شخص مريض، وخفض البصر يشير إلى انسياب الدّموع... الخ"[71]؛ وفي مسرحية "فيدرا" (Phèdre) لـ "راسين" يجسد المخرج "فيتز" (Vitez) دموع "فيدرا" بحوض مملوء ماء يقوم فيه الممثلون بغسل وجوههم[72]؛ إن المتفرج مطالب الإلمام بالأسنن اللغوية والثقافية والدينية حتى يتمكن من التواصل مع العرض المسرحي وبدون هذا الشرط يستحيل إقامة التواصل في المسرح ومن هنا نرجع إلى مقولة "جورج مونان" لنقول: "إنّ اللّعب المسرحي ليس تواصلا".

يوضّح "رومان رولان" الشروط التي يجب أن تتوافر في المسرح حتى يحدث التواصل قائلا: "على المسرح أن يَتجنّب المشاهد الكئيبة المقبضة للنّفس؛ لأنّ المسرح ترويح قبل كل شيء، فليمجد هذا المسرح الفضائل الإنسانية، ليحمل النور إلى عقل الشعب الذي يعلمه التفكير ويعوده عليه؛ وعلى هذا المسرح أيضا أن يتجنّب الدراسات النفسية المعقدة والتحليلات العميقة التي تعمد تقطيع الشعرة إلى نصفين، لأن هذه الدراسات والتحليلات لا تكون إلا تسلية لمجتمع بلغ حدا من التطوّر؛ ولهذا لا يجد ما يفعله إلا الاستغراق في عيوبه،

والجمهور العادي لا يفهم مثل تلك الدقائق؛ ولهذا لا بد للكاتب المسرحي الشعبي أن يعمد إلى الخطوط العريضة، وإلى النغمات الواضحة المفهومة".[73] ومن هذه المقولة نلاحظ أنّ "رولان" قد ركز على ثلاثة عناصر أساسية بإقامة التواصل بين الخشبة والصالة: الفكاهة، سرد الفضائل الإنسانية ووضوح السّنن المسرحي.

**خلاصة**

ساعدت سيميائيات التواصل، الناقد المسرحي التقصّي والتعمّق في العلاقة بين مفهومي الإرسال والاستقبال مع تأكيد دور المستقبلين للعروض المسرحية، وأعطت الباحث أيضا أدوات منهجية دقيقة، للانتقال من النّص إلى العرض وتوجيه الأنظار إلى المتفرّج الذي يعدّ صانع العرض المسرحي ومن ركائز عملية التواصل؛ إلاّ أنّها جعلته مجموعة من الأقنية، يقتصر دورها على استقبال وتفكيك سنن العرض فقط، مثلما يحدث في الآلات الالكترونية، ولهذا حاول اللّسانيون المحدثون تجاوز التصّور الآلي للنّماذج الأولى، حيث أكّدوا على أنّ التّواصل يستدعي عناصر أكثر توسّعا من تلك التي قدّمتها نظرية الاتّصال؛ وكل عنصر من هاته العناصر يسدّ وظيفة خاصّة تسهم في إعداد الدلالة. ثمّ تناولت السّيميائيات في مرحلتها المتطوّرة، السّياق وجعلته عنصرا أساسيا في عملية التّواصل، حيث أكّدت على المتكلمين بوصفهم ممثلين مُحدّدين ومُتموقعين اجتماعيا، تربطهم علاقة تبادل وتفاعل أو تأثير وتأثر، وهذا هو التواصل الحقيقي.

**هوامش**

1- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر حميد لحمداني وآخرين، إفريقيا الشرق -الدار البيضاء- 1987، ص6.

2- G. Mounin, Introduction à la sémiologie, éd., Minuit, Paris, 1970, P.13.

3- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر حميد لحمداني وآخرين، ص. 6.

4- سعيد بنكراد، السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد 3 المجلد 35 يناير- مارس2007، ص11.

5- ينظر كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1992، ص ص11-12.

6- نفسه، ص13.

7- نفسه، ص14.

8- R. Barthes, Littérature et signification, Essais critiques, éd., Seuil, Paris, 1964, P.258.

9- سوف أستبدل شخصين بممثل ومتفرج.

10- Voir J. Martinet, La sémiologie, éd., Seghers, Paris, 1973-1975, P.13.

11- G. Girard et Coll., L'univers du théâtre, éd., PUF. Cérès, 1997, P. 213.

12- J. Martinet, Op.cit, P.15.

13- Ibid., P.15.

14- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط.1، 1989، ص78.

15- ينظر ميلود حبيبي، الاتصال التربوي وتدريس الأدب (دراسة وصفية تصنيفية للنماذج والأنفاق)؛ المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص21.

16- C.E. Shannon, A Mathematical Theory of Communication, Published in The Bell System

Technical. Journal vol, 27, PP. 379-423, 623-656, July, October, 1948.

17- ينظر ميلود حبيبي، الاتصال التربوي وتدريس الأدب (دراسة وصفية تصنيفية للنماذج والأنفاق)؛ ص22.

18- ينظر ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)؛ مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص520.

19- "هارولد لاسويل" (Harold Lasswell) (1948) مختص في العلوم السياسية، أول من اهتم بالتواصل الجماهيري وتأثير وسائل الإعلام والاتصال في الفرد.

20- Voir S. Moscovici et Coll., Introduction à la psychologie sociale, éd., Larousse, Paris, 1973, P.214.

21- Voir D. Benoît et Coll., Introduction aux sciences de l'information et de la communication, éd., organisation, Paris, 1995, P.26.

22- Lazar, J., Science de la communication, (Coll. « Que sais-je ? »), éd., P.U.F, 1992, P.114.

23- Voir Denis Benoît et Coll., Op.cit., P.28.

24- عبد القادر علولة، مسرحية المائدة، أرشيف المسرح الجهوي بوهران، د.ط، د. ت.

25- ينظر ماري إلياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، ص122.

26- Voir D. Benoît et Coll., Op.cit., P.29.

27- Ibid., P.29.

28- Ibid., P.29.

29-Voir R. Jakobson, Essais de linguistique générale (1. Les fondations du langage) traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, éd. Minuit, Paris 1963, PP.214-220.

30- G. Girard et coll., Op.cit., PP.25-26.

31- R. Jakobson, Op.cit., P.8.

32- G. Girard et coll., Op.cit., P.26.

33- R. Jakobson, Op.cit., P.213.
34- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما (م.س)، تر رئيف كرم، ص216.
35- G. Girard et coll., Op.cit., P.27.
36- Ibid., P.27.
37- Ibid., P.27.
38- R. Jakobson, Op.cit., PP.215-216.
39- G. Girard et coll., Op.cit., P.28.
40- A. de Musset, les caprices de Marianne, Le chandelier (comédies) sous la direction de Fernand Angué, Éditions Bordas, 1964, P.87.
41- الريستاخ: المجلس التشريعي الألماني.
42- G. Girard et coll., Op.cit., P.29.
43- جيلالي خلاص، ثلاثة 13 عشر، مجلة آمال، العدد 44 مارس 1978، ص127.
44- R. Jakobson, Op.cit., P.218.
45- ينظر ابراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح (أوّل نص مسرحي جزائري عربي حديث تأليفا و طباعة، زامن تاريخ ظهور المسرح في الوطن العربي)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 2003، ص95.
46- وليم شكسبير، هملت، ترجمة مؤيّد الكيلاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، د.ط، 1986، ص52.
47- R. Jakobson, Op.cit., P.217.
48- أحمد يوسف، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، يناير- مارس2007، ص62.
49- Voir P. Pavis, Dictionnaire du théâtre (Edition revue et corrigée), éd., Dunod, P.317.
50- G. Girard et coll., Op.cit., P.25.

51- مسرح الجريدة الحية: (Théâtre journal) "أقدم أشكال المسرح الوثائقي التسجيلي، يقوم على عرض الأحداث السّاخنة وتقديمها على شكل قراءة مقتطفات من الصحف في تجمعات عامة أو تقديم مشاهد تمثيلية بهدف إعلامي أو تحريضي" **ماري إلياس، حنان قصاب (م.س) ص158**.

52- المسرح التسجيلي: (Théâtre documentaire) شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي، ولذلك يطلق عليه أحيانا "مسرح الوقائع" (Théâtre des faits) يستند هذا الشكل المسرحي إلى الوثيقة الحية كمادة أولية، ويقوم العرض في هذه الحالة بإعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة تركيب (Montage) لعدد من اللوحات أو الاسكتشات يشكل كل منها مشهدا مستقلا ويتركب المعنى في الحصيلة النهائية" **ينظر ماري إلياس، حنان قصاب ص220**.

53- G. Mounin, Introduction à la sémiologie, Op.cit., P.88.

54- ibid., P.88.

55- ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، تر لويس بقطر، د.ط، د.ت، ص19.

56- سوزان بينيت، جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)؛ تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط.2، 1995، ص33.

57- Voir G. Mounin, Op.cit., P.89.

58- مسرح النّو (Noé): هو مسرح الميلودراما اليابانية، وأحد أنواع المسرحية القومية في اليابان؛ وتعني كلمة نو (Noé) بالإنجليزية (Capacity)، أي مسرح الطاقة أو القدرة العقلية أو مسرح السّعة والاستيعاب. ومسرحيات النّو، هي إحدى روافد الفروسية اليابانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين. **كمال عيد، علم الجمال المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد - اعظيمة، ط.1، 1990، ص169.**

59- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر رئيف كرم، ص55.

60- Voir A. Ubersfeld, L'école du spectateur, éd. Sociales, Paris, 1981, P.12.

61- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر رئيف كرم، ص57.

62- Voir A. Ubersfeld, Introduction thématique, http: //www.chass.utroronto.ca/french/assa-n03/av2.html.

63- Ibid.

64- Voir D. Couty et Alain Rey, le théâtre (collectif), Bordas, Paris, 1980, P.94.

65- عبد القادر علولة، مسرحية المائدة، (م.س)، الفصل الأول، اللحظة الثانية.

66- Voir A. Cheniki, Alloula, Le poète lumineux, http: //www.pourinfo.ouvaton.org.

67- Voir A. Ubersfeld, Lire le théâtre, Op.cit., PP.28-29.

68- Voir J. Dubois, et Coll., Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, 1973, P.98.

69- تمارا سورينا، ستانسلافسكي، وبريشت، تر ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، المعهد العالي، للفنون المسرحية، دمشق، 1994، ص248.

70- Voir D. Benoit, et Coll., Op.cit., P.284.

71- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ص 511 و 512.

72- Voir A. Ubersfeld, Lire le théâtre.1, Op.cit., P.30.

73- فؤاد كامل، مدخل إلى فلسفة الدين، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص203.