سيميائية الخطاب الدرامي

SEMIOTICS OF DRAMATIC DISCOURSE

سماعين محمد

زقاي مصطفى جميلة

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

المركز الجامعي تيبازة

البريد الالكتروني: smainemed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2019/09/04 **تاريخ القبول:2019/10/16** **تاريخ النشر: 2019/12/12**

المؤلف المراسل: سماعين محمد.

smainemed@gmail.com

ملخص:

إن الحقل السيميائي يحوي المجالات الأدبية والفنية من بينها سيميائيات الدراما، التي ظهرت بوادرها مع سيمياء براغ للدراما، وأهم المنظرين لسيمياء الدراما على غرار أدمير كوريه، الذي يرى أن الفن حقيقة سيميائية، ويان ميوكاروفسكي حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، والعلامة والدراما في إطار السياق الدرامي.

فتشكلات الفضاء السيميائي الدرامي، تبدأ بالنص الدرامي، والفضاء الدرامي، إضافة إلى الممثل والجمهور، وصولا إلى سيمياء الطقوس في الدراما، والتحليل السيميائي الدرامي يعتمد على سيميائية الكودات الدرامية، والتفاعل السيميائي للعلامة الدرامية، وتناظر الفضاءات الدرامية، والذاتية والموضوعية في الدراما، الوحدات الرئيسية لتشكل البناء الدرامي، وأخيرا الإتصال الدرامي.

ومن خلال هذا المقال سنتطرق بإيجاز إلى السيميائيات الثقافية، والفضاء الدرامي.

الكلمات المفتاحية:

سيميولوجيا دو سوسير – سيميوطيقا بيرس – سيمياء الدراما – سيمياء براغ – سيميائيات الثقافة – النقد الجديد – الشكلانية الروسية.

***ABSTRACT* :**

The semiotics field contains literary and artistic fields including drama semiotics, whose signs have appeared with Prague's Semirama Drama, and the most important theorists of drama semiotics such as Admir Koret, who sees art as a semiotics reality, and Jan Myokarovsky on the current state of theater theory, tag and drama within a dramatic context .

The problems of dramatic semiotic space, starting with the dramatic text, the dramatic space, in addition to the actor and the audience, and up to the semiotics of the ritual in the drama, and the semiotic semiramatic analysis depends on the semiotics of the dramatic codes, the semiotic interaction of the dramatic mark, the symmetry of the dramatic, subjective and objective spaces in the drama, the main units to form Dramatic construction, and finally dramatic communication.

In this article we will briefly touch on cultural semiotics and dramatic space.

Keywords:

The psychology of De Saussure - Simotica Peres - The drama of the drama - The semiotics of Prague - The semiotics of culture - New criticism - Russian formalism.

1. مقدمة:

الخطاب النقدي المعاصر أو الخطابات النقدية ما بعد البنيوية، هي الخطابات التي لا تكتفي بدراسة أحد أطراف المثلث الإبداعي أو ثلاثي العمل الإبداعي، فإن كانت الدراسات السياقية تكتفي بالبحث في محيط العمل الخارجي الإبداعي، والدراسات النسقية تهتم بدراسة الأنساق الداخلية للنص أو العمل الدرامي، فإن الخطابات ما بعد البنيوية تدرس المثلث المكون للظاهرة الإبداعية: المؤلف أو المحيط، النص أو العمل الإبداعي الدرامي، والمتلقي والمؤول، وهذا للوصول إلى تصور كامل أو متكامل لغائية العمل الدرامي.

وهذا عن طريق اقتراح رؤية نقدية لمنهج نقدي معاصر انطلاقا من الموضوع الفكري والفني الحداثي مرتكزا على نظرية ما في النقد، ومناهجه البحثية، من خلال التصورات المباحثية التالية:

- ما أهمية البحث في الدرس النقدي الحداثي؟
- ما موضوع سيميائيات الخطاب؟
- كيف يتم البناء النظري (الفرضيات، المبادئ، القوانين) للنقد السيميائي؟
- ما هي استراتيجيات التلقي في ضوء المنهج السيميائي؟
- كيف يكون مستوى (الإجراء) التطبيق؟
- ما مدى انتاجية المنهج السيميائي وقدرته على الفعل؟
- كيف نختار العينات البحثية؟
- ما هي النماذج التطبيقية المناسبة؟
- هل النقد السيميائي يمكنه أن يطبق على كل الأعمال الدرامية دون استثناء؟
- ما الآليات الإجرائية التي يعتمدها الناقد السيميائي في الدراسة؟
- ما الهدف من هذه الدراسة؟ وما هي الغائية البحثية المرجوة؟

إن الخطاب النقدي ما بعد البنيوية يفتح مجالا واسعا أمام الخطابات النقدية في التفكيك والتركيب في الهدم وإعادة البناء في البحث والتنقيب في البنى العميقة للنصوص، ملء الفراغات الرأسية العمودية، في التأويل وإعادة انتاج المعنى.

هذه أهم منطلقات الفكر النقدي ما بعد البنيوية الذي أولى أهمية كبيرة للدراسات والأبحاث في مجالات النقد الثقافي، نظرية التلقي، السيميائيات، والتفكيكية.

وبما أن السيميائيات هي موضوع البحث والدراسة، فالسيميائيات تدرس جميع الفنون والآداب، وفق منهج نقدي حداثي يجمع ما بين المناهج النقدية السياقية والمناهج النقدية النسقية، بدون إهمال دور المتلقي في تفكيك الشيفرات النصية، البصرية والصوتية، وفي الكشف عن دلالاتها المعجمية وحقولها الرمزية، ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن الشيفرات والقواعد والقيود المستترة المسؤولة عن إنتاج المعنى.

وقد كان للعالم اللساني فرديناند دي سوسير الفضل الأول في ظهور السيميائيات حيث يقول في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة": إذا كان بالإمكان تحديد اللغة كنظام من العلامات (الدلائل) يعبر عما للإنسان من أفكار يمكن مقارنتها بأنظمة أخرى كالنظام الألف بائي والنظام الإشاري العسكري فمن الممكن أن تتصور علما يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون جزء من علم النفس العام ونقترح تسميته بالسيميولوجيا ((**Sémiologie** أي علم علامة و **(Logie**)بمعنى علم فتصبح علم العلامة ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون العلامات وماهي القوانين التي تسيرها، وبهذا فقد أرسى دي سوسير للمنهج السيميائي السيميولوجي الذي يعتبر اللسانيات جزء من السيميائيات، وهذا ما ذهب إليه (مارتينيه) بأن السيميولوجيا دراسة جميع السلوكيات والأنظمة التواصلية. ولقد حصر سوسير السيميولوجيا في علاقتها بعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام، العلامة حسب سوسير لا توجد سوى داخل المؤسسة الاجتماعية، وبهذا تزعم سوسير سيميائيات السيميولوجيا في إطارها اللغوي، ويقسم دي سوسير العلامة إلى دال ومدلول فالعلامة ((**Signe** عنده تتكون من دال **(Signifiant)** ومدلول **(Signifie)** وهو المتصور الذهني للدال وباقتران الدال والمدلول تفهم العلامة اللسانية على عكس (بيرس**Pierse** (الذي ربطها بالإطار المنطقي والفلسفي، حيث يرى بيرس أنه أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما أسماه بالسيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيموزيس محتمل.

وبهذا يتجاوز بيرس الطرح الثنائي للعلامة الذي قدمه دو سوسير، يقدم تقسيما ثلاثيا للعلامة، فهو ينطلق من مبدأ مقولة الثلاثية.**(Triadique)**

العلامة تنقسم إلى ثلاثة عناصر: الممثل **Representamant** :تقابل (الدال) عند دو سوسير، الموضوع**Objet:** لا يوجد لها مقابل، المؤول **L'interpretent:**تقابل (المدلول)عند دو سوسير.

فالعلامة عند بيرس لا تحمل دلالة أحادية وإنما بإمكانها أن تحيل إلى دلالات غير منتهية وذلك ما أطلق عليه بالسيرورة الدلالية والتأويلية اللامتناهية.

أما (رولان بارت **(Barthes** فقد صدرت نظريته عن فهم جديد للسانيات سوسير ومشروعه سيميولوجي، إن موضوع السيميولوجيا هو كل نسق من العلامات: الصورة، السلوكات، المناسك، البروتوكولات...إلخ، كلها تمثل أنساق دالة، لكن بارت ذهب في تنظيره إلى الاختلاف مع سوسير، أن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا من علم العلامات بل السيميائيات التي تمثل فرعا من اللسانيات.

ويحدد بارت مجالات وموضوعات سيميولوجيا في ما يلي:

1. وسائل الاتصال الحيواني: فالحيوانات تتواصل من خلال بعض الأنظمة الدلالية كالصوت والحركة، 2. دلائلية التواصل الجماهيري: تهتم بتحليل ودراسة أشكال التواصل الجماهيري كالروايات البوليسية، الأغاني، الأفلام التلفزيونية والصحافة. 3. دلائلية السرد: تهتم بدراسة وتحليل أشكال السردية، وقد سعى غريماس إلى إرساء قواعد البحث السيميائي السردي بالاستعانة إلى ما توصل إليه بروب، 4. دلائلية الأزياء: والتي تبحث في دلالة الأزياء وبعض الطقوس، 5. دلالة الثقافة: البحث ودراسة مختلف الأشكال الثقافية.

وقد تفرعت السيميائيات إلى عدة فروع لدراسة الأعمال الأدبية والفنية من شعر وسرد ومسرح وموسيقى وسينما، بتعدادها العلاماتي وتشكلها الرمزي والأيقوني، فجاءت سيميائية الدلالة وسيميائية

التواصل وسيميائية الصورة، لتفكيك وتركيب البنيات العميقة في المادة السمعية البصرية، ومهما اختلفت القراءة المصطلحية بين السميوطيقا والسيميولوجيا فهما يشتركان في المنهج ويختلفان في الإجراء، فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا، وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو غير لغويا، فاختصت السيميولوجيا بجانب التنظير، أما السيميوطيقا بجانب التطبيق على غرار: غريماس ومونتان وميشيل وكوكيه .

ونهدف من خلال هذه الدراسة النقدية الحداثية إلى الولوج للخطاب النقدي السيميائي الذي يمد الناقد بآليات تمكنه من اكتشاف مكنونات العمل الأدبي والفني والبحث في خباياه، والولوج إلى فضاءاته المنفتحة على جميع الاحتمالات التأويلية اللانهائية، واقتحام أغوار العمل الدرامي وتفكيك شفراته وتوضيح معانيه للمتلقي، وتمكينه من قراءة الموضوع من مختلف الزوايا النقدية الممكنة.

ولتحقيق هذه الغاية والوصول إلى هذه الأهداف وضعنا استراتيجية منهجية متمثلة في التصور العام للموضوع وخطة بحث تمثلت في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

وفي المدخل الموسوم بمصادر النقد السيميائي تطرقنا إلى:

النقد الجديد الأنجلوسكسوني وذلك بالتعرض لجذوره الأولى ثم نشأته، والنقد الجديد في فرنسا مع ظهور لسانيات دي سوسير وأخيرا المدرسة الشكلانية الروسية.

2. تشكلات الفضاء السيميائي الدرامي

1.2 النص الدرامي:

ساد الاعتقاد في الأزمنة الماضية:أن هدف المسرح هو إعادة نسخ الكتابة المسرحية، وفي أزمنة أخرى ساد الرأي أن المسرحية هي مجرد نص لعرض مسرحي وليس عملا أدبيا مستقلا (رأي "زيش" في علم جمال الفن الأدبي.)

وبالنظر إلى الدراما بعيدا عن هذين الرأيين نجد أنها جنس أدبي يشبه القصيدة الغنائية والقصة، لذلك لا تتطور الدراما إلا بالأدب، فهي تستمد مصادرها من هذين الجنسين،لكن المسرح يلجا إلى الدراما أكثر كونها شعر الحوار،فالمسرح يجعل الحوارية ذات قيمة كونها تخلق سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

عندما تصبح الدراما جزء من المسرح فهي تتخذ شكلا مغاير عما كان لها كعمل أدبي (مسرحيات شكسبير تختلف مكتوبة عن كونها ممثلة على الخشبة) وتختلف هذه الخاصية من مسرحية إلى أخرى، فهناك أعمال درامية تقاوم الإخراج كالمسرحيات المعدة للقراءة، ومسرحيات لا حياة لها خارج المسرح (مسرحيات روستان مثلا.)

يتصرف الممثل والمخرج في النص الدرامي حيث يركزان على نواح ويقلان من أهمية نواح أخرى. فالكاتب هنا هو سيد الكلمة المكتوبة فقط،ولا يتدخل في عناصر أخرى كالصوت، وتعابير الوجه ... وهذه يوفرها الممثل ويعني بها فلا يمكنه أن يقدم فقط ما يخصه الكاتب، ففي المسرح نرى إنسان بأكمله وليس ما يرينا الكاتب منه.

يصف ستانسلاقسكي في مؤلفه (حياتي في النص) التوتر القائم بين النص الدرامي والمسرح في فصل من هذا الكتاب عنوانه: "عندما تلعب دور شرير حاول أن تجد أين هو الخير"، يحاول أن يوصل فكرة من خلال هذا الفصل مفادها أن الدور يمثل بصفة جيدة عند استحضار نقيضه (فاللون الأسود يصبح فعلا اسودا حين يظهر بعض من اللون الأبيض كنقيض له) .1

لكن هذا لا يتحقق دائما، أي يكمل النص بنقيضه دائما، فهناك مراحل تاريخية يكون الجهد فيها منصبا على تحديد العرض المسرحي بوسائل النص، بينما هناك مراحل أخرى يترك مساحة للتجسيد المسرحي كمسرحيات "إبسن" التي لها معنى مزدوج وكذلك هو الشأن بالنسبة لمسرحيات "تشيخوف" مما يترك مهمة نقل الفكرة على الحدس الخلاق والحساسية الفنية.

وعليه فالعلاقة بين الدراما والمسرح متوترة وقابلة للتحول ومنه فالمسرح ليس خاضعا للأدب ولا الأدب خاضع له.

2.2 الفضاء الدرامي:

ليس الفضاء الدرامي مماثل للخشبة وللمكان ذو الأبعاد الثلاثة، فكل حركة يقوم بها الممثل تقيم من حيث علاقتها بالحركات السابقة والحركات اللاحقة المتوقعة علاقة، يمكن للفضاء الدرامي أن يتجاوز الخشبة إلى كل الإتجاهات ومن هذا ظهرت الخشبة الخيالية، فقد يقع الفعل خلف الخشبة أو فوقها أو تحتها. ويلجا المسرح إلى الخشبة الخيالية لأسباب منها الأفعال التي يصعب تجسيدها كالمباريات، أو تجمعات كبيرة من الناس لذلك قد يتخطى الفضاء المسرحي الخشبة إلى الصالة، والنظرة المعاصرة للمسرح ترى الخشبة والصالة على أنهما كل واحد من وجهة نظر الفضاء الدرامي، لكن قد تفقد هذه النظائر معناها في خشبة المسرح الشعبي الذي يلف الجمهور حوله.

فالفضاء المسرحي هو القوة التي بإمكانها أن تجمع كل عناصر المسرح وتقيم منها كل متكامل لا ينحصر في الخشبة، لكن ما يجعل كل العناصر مترابطة ومنسجمة مع العرض.[2]

3.2. الممثل:

فهو أكثر عنصر يقوم بالفعل، وكونه كائن حي يجعل منه ذو أهمية أكبر من بقية العناصر الجامدة ويوضح هيجل في "علم الجمال "أن مادة الدراما المدركة حسيا وعقليا ليس مجرد صوت للإنسان أو كلمة منطوقة بل هي الإنسان برمته الذي يؤثر بوجوده الكلي في الصور والمقاصد والأفعال وتصرفات الآخرين.

فالممثل يعتبر محور خلق للإشارات مع العناصر الأخرى على الخشبة ومن هنا فوفرة الإشارات المسرحية التي تحدث عنها "زيش" وطورها "بوغاتيريف" تدرك بالحواس فقط، أما الممثل وما يصاحبه من تعابير وجهه يدرك عبر المشاركة الوجدانية المباشرة للمتفرج ومن ذلك فهو أكثر العناصر الحقيقة على الخشبة، فهو يحدد بمساهمته في الفعل.

تعمل أحيانا الأشياء كممثل، ويحدد ذلك بقدرتها على الفعل فهذا الأخير هو الميزة التي تحدد طبيعة الشيء إذا كان ممثل أو عنصر مكمل له.

أثار ديدرو في كتابه**paradoxe sur le comedien** ، إشكالية حول علاقة الممثل بالشخصية التي يجسدها،فيما إذا كان الممثل يخلق الشخصية من نفسه، أم يقوم بذلك بمعزل عن حياته الشخصية،

والنظرية المعاصرة شرحت هذه الإشكالية ورأت أن العلاقة بين الإنسان والفنان عند الممثل هي متباينة، أي أن الممثل يتأثر بحياته الشخصية أثناء أدائه التمثيلي بصفة ايجابية ولا يمكن إذن الفصل بين الإنسان كشخص ونفس هذا الإنسان كممثل، وقد روى "كوكيلين" عن حادثة تألمه حين استقبل خبر وفاة والده والذي فيه أطلق صرخة مبكية وحادة وصادقة لدرجة أن روح الفنان فيه انتهت لذلك، وقدر أن يستغلها على الخشبة.

بيد أن هذه العلاقة بين حياة الممثل وإبداعه الفني محكومة بخطط مبتدعة تعمل كخاصية دائمة لممثل معين وتنتقل من دور لأخر.

4.2 الجمهور:

وهو عامل أساسي في المسرح فهو يقوم بدور الإيجاز، لأن كل ما يحدث فيه هو موجه نحوه، فقد يعرف الجمهور عن وضع ما وزمن معين أكثر مما يعرفه الشخصيات الدرامية، وهذا ما يكشف عن مساهمة الجمهور في فعل الخشبة وعليه فالتأثير متبادل بين فعل الخشبة وفعل الجمهور يكون جليا في المسرح الشعبي حين ينخرط الممثل في حديث مباشر مع الجمهور، أو في المسرحيات الارتجالية الكوميدية إذ يفسر الممثل ضحك الجمهور بالاستجابة الايجابية أو السلبية لكلامه.

يصور مشهد الرجل الأعمى في مسرحية "لدوهايمل" تدخل المشاهد في الفعل المسرحي، حيث يقف الرجل الأعمى أمام نافذة مطلة على بحيرة عند الغروب، وعندما يتقدم الرجل من النافذة يصبح المنظر الجميل المضيء ظلاما أمام هذه الخلفية السوداء التي أنيرت إنارة قوية بضوء بنفسجي زاهي وغير حقيقي يتفوه البطل بوصف المنظر الجميل وصفا شعريا بهذه الطريقة يدعي المتفرج ليحل محل المتكلم، وأمام هذه النافذة هو أيضا يصبح رجل أعمى .

فالجمهور بذلك كليّ الوجود في بنية المسرح كما يساهم في فهمه للموضوع على الخشبة بطريقة غير تلك التي يكون عليها في الواقع.

ومن ذلك نخلص أن تنظيم العرض المسرحي أخذ شكل البنية **structure** الذي يدخل في تركيبه حشد من التناقضات التي تتفاعل فيما بينها مما تبقي الكل في حركة دائمة، "كما تحلق هذه البنية أمام عيني المتفرج (الجمهور) دون أن تكون مرتبطة بالواقع الوجودي.لكنها تشير إلى الواقع، ومرحلة ومجتمع محددين".3

5.2. سيمياء الطقوس في الدراما:

الزي القومي هو شيء مادي وإشارة في آن واحد إذا يحدد الزي القومي (هوية أعضاء طبقة اجتماعية، هوية قومية، دين...) وقد يرمز إلى منزلة لابسه، وعمره ... فالزي هو إشارة لإشارة وليس إشارة إلي شيء مادي، وقد يشير إلى إشارات عديدة تستخدم على الخشبة إضافة إلى الملابس والمشاهد والأثاث المسرحي الذي هو بمثابة إشارة –لأشياء مادية فعلية يراها المشاهد على أنها كإشارة لإشارة أو كإشارة لأشياء مادية مثلا :إذا كان الممثل يلبس خاتم ألماس (إشارة) لثرائه لن يبالي النظارة إذا كانت الألماسة حقيقة أم مزيفة. فالخاتم هنا ليس إشارة إلى شيء بذاته بل هو إشارة ترمز إلى غنى الشخصية (إشارة لإشارة(

كل الإشارات المسرحية بالنسبة "لاوتكار زيش" لها وظيفتان:4

-الوظيفة الأولى والأكثر أساسية في إعطاء وصف فوتوغرافي للشخوص المسرحية و لمكان الفعل.

-الوظيفة الثانية هي الاشتراك في الفعل الدرامي.

-الخصائص التي أوردها "زيش" يمكن تطبيقها في المسرح وحتى في الحياة اليومية: في المسرح يغير الشيء إشارته بسرعة شديدة وبتنوع كبير (يعبر مفيستو عن رضوخه لفاوست بواسطة قبعته وفي ليلة **(walpurgiss)**يعبر بقبعته ذاتها عن سيطرته المطلقة على القوى الشيطانية .(

كما يمكن للأشياء عند دخولها كإشارات في المسرح أن تكتسب مميزات تكن تحملها في الحياة الواقعية فهي تشبه الممثل أي قابلة للتحول (يتحول الممثل على الخشبة إلى شخص أخر.(

مثل (تحول رباط حذاء "شارلي شابلن" -في فيلم الاندفاع نحو الثروة حين ينهمك شابلن في الأكل- إلى معكرونة.(

يستخدم الكاتب المسرحي خصائص اللغة كوسائل إشارية تعبر عن الوضع القومي والاجتماعي للشخصية (لهجتها، لغتها الاصطلاحية، مفرداتها...) وقد يعبر عن مضمون الكلام بواسطة إشارات مسرحية أخرى كالإيماءات.

فالكلام المليء بالأخطاء قد يحدد الأجنبي أو قد يحدد الشخصية الكوميدية لذلك فالممثل الذي يلعب دورا تراجيديا لشخصية أجنبية، أو مندوبا لشعب أخر -كالقيام بدور "شايلوك" في محاولة وصف تاجر البندقية اليهودي كشخصية تراجيدية، هذا يحتم على الممثل تجنب طريقة اللفظ اليهودية أو محاولة اختزالها إلى الحد الأدنى حتى لا تصبح الشخصية ذات طابع كوميدي في موقف تراجيدي.

بالإضافة إلى اللغة التي تعبر كإشارة عن طبيعة الشخصية وخصائصها يوجد: الثياب التي عنيّ بها المسرح الشعبي للتعبير عن طبقة معينة من المجتمع لا تستمد دائما من واقع هذا المجتمع (شخصية الفلاح تمت فيها عملية مزج اللهجات عديدة لخلق لغته.(

"مسرحية "عروس بالمقايضة" تجنب المخرج فيها عمدا استخدام ثياب شعبية من مناطق خاصة من "بوهيميا" وابتدع ثوبا مسرحيا يمثل فلاحة بوهيمية بشكل عام".5

يؤكد "ف. أن. زاروزينا" أن الواقعية والرمزية متداخلان في المسرح الشعبي ففي ذات المسرحية قد نجد الواقعية في الثياب كارتداء الممثل ذنب كي يلعب دور حيوان،وتلوين جسمه ليماثل لون الطير الذي يقوم بدوره، وفي ذات الوقت نجد رمزية مدهشة في الأثاث وفي تصاميم المشهد وليس المسرح الشعبي فقط يدمج الأساليب المختلفة بل تجده في فنون أخرى فنجد الرسام "بيكاسو" والمستقبليون يدمجون قطع من أشياء حقيقية في لوحاتهم التكعيبية .

-التعبير اللفظي للمسرح هو بنية إشارات ليس مؤلف فقط من الإشارات اللغوية لكنه مصحوب بإشارات أخرى مثل الكلام الذي يوحي بمنزلة صاحبه ينطق بمصاحبة إيماءات الممثل ويكتمل بمظهره ولباسه وهذه الميادين التي يستمد منها المسرح إشاراته تكون أحيانا صغيرة وأحيانا أخرى كبيرة لكنها دائما متعددة.

ومن وسائل تصوير الشخصية: الوصف الذاتي لدور الشخصية، وخير مثال على هذا الشخوص المسرحية في المسرحيات الدينية للقرون الوسطى والمسرحيات الأخلاقية والشعبية على عكس تراجيديات شكسبير وبوشكين، من وسائل التعريف الذاتي بالشخصية نجد: المونولوغ يعرف فيه الجمهور بالجوانب

الأساسية من سلوك الشخصية، ونجد أيضا: لهجة الشخصية (كما سماها زيش) وهي مهمة حاسمة للكاتب والممثل، إضافة إلى لهجة الشخصية تقوم الثياب بالتعريف ببعض جوانب الشخصية أيضا، ومحاكاة وإيماءات الممثل بوصف الدور (مكتب فاوست يعبر عن شخصية المقيم فيه).6

ويصف الأدوار أيضا الفعل، وبكلام الشخصيات الأخرى عن الشخصية حيث تزداد تعددية الإشارة بموجب الدور الذي يقوم به الممثل خاصة حين يكون الجمهور ملما بجوانب الشخصية المسرحية، ففي إخراج حكاية "الصغيرة صاحبة الثوب والقبعة الحمراء" على الممثل الذي يلعب دور الذئب أن يجعل الجمهور في اعتقاد دائم أن الحفيدة غير قادرة على الإدراك أن هذا الذئب ليس جدتها، وفي نفس الوقت يجب أن يظهر كأنه ذئب وإلا سيعتقد الجمهور والحفيدة معا أنه المرأة العجوز (الجدة)، ونجد هذه التعددية كثيرا في أعمال الكتاب الرمزيين "مسرحية بيرغنت لإبسن ومسرحية هانيل هيملفارت الجرس الغارق لهوبتمن".7

-تختلف علاقة الجمهور بالإشارات المسرحية عن علاقاته بالإشارات في الحياة الواقعية (مشية الرجل المسن في الواقع تثير الشفقة لكنها في المسرح إشارة تخدم عرض كوميدي.(

يتميز العرض المسرحي عن بقية الفنون بغزارة الإشارات كونه يحوي عدة فنون (رسم، نحت، شعر، موسيقى، رقص...) وكل فن من هذه الفنون يخلق إشارات، غير أن هذه لفنون قد تفقد أو تكتسب إشارات حين تدخل في بنية المسرح (الموسيقى تجسد مشهد موت رجل أكثر من المشهد نفسه خال منها.(..

وهذه التعددية الإشارية أيضا تزداد بحكم أنها تفهم من طرف الجمهور بطرق مختلفة (على حسب ميول المتفرج ...الموسيقى مثلا في مشهد فراق(..

لا تنقص التعددية من شأن المسرح بل تجعله متميزا عن باقي الفنون وقابل للإدراك في آن واحد.

ويتقاطع حقل اللغة مع ميدان الفن في أن المستمع يجب أن يتقن لغة المتحدث (اللغة كواقع اجتماعي) كي يفهم الكلام، كذلك وجب على المشاهد أن يتقن لغة ذلك الفن كمعيار اجتماعي، لكن يوجد فرق بين إشارات اللغة وإشارات الفن في عملية الإدراك، فقول شخص أجنبي عبارة (ابنتك هو فتاة جيدة) سيدرك منها المستمع أن المقصود (ابنتك هي فتاة جيدة) ولن يزعجه الأمر.

حيث ندرك العمل الفني أو الدور المتقن في المسرحية على شكل "كل"**whole** (يقلد الممثل دور عطيل مثلا حسب الممثل الشهير في كل شيء حتى عيوبه الفردية) حيث (تحل محل الإشارات في الأسلوب المسرحي إشارات أخرى مبتدعة من قبل ممثل شهير تصبح ضرورية لإتباعه وللجمهور).8

وكل إشارة كما ذكرنا سابقا هي إشارة لإشارة أو إشارة لشيء مادي، فالملابس تعبر عن منزلة الشخصية الملكية، وطريقة المشي تعبر عن عمره وطريقة كلامه تشير إلى أن شخصية أجنبية مثلا يشعر المشاهد اتجاه الممثل بالثنائية، أي يرى الممثل من جهة أنه ممثل ومن جهة ثانية أنه شخص حي وهذا جلي مثلا عندما تشاهد الأم ابنها في دور ملك...

ولهذا الشعور بالثنائية "أهمية بالغة كونه يجعل الإشارات التي يعبر عنها الممثل مفعمة بالحيوية ويؤكد على أنه من المستحيل المطابقة بين الممثل والدور الذي يلعبه وليست عناصر التمثيل من ملابس، قناع،

إيماءات، إلا إشارة لإشارة ترمز إلى الشخصية التي يراد تصويرها على الخشبة، حيث أبرزت هذه الثنائية بوضوح في المسارح اللاواقعية".9

لهذا يطالب مخرجي المسرح الطبيعي من الممثلين الإقلال من الظهور العلني بين الناس حتى يتمكن المتفرج من تخيل الممثل أنه (هملت الحقيقي وليس ممثل يقوم بدوره على سبيل المثال).

مسرح الدمى هو أكثر الأشكال التقليدية وضوحا، إذ يحاول مخرجوا هذا النوع من المسرح جعله أكثر طبيعة حيث تشبه" دماهم" البشر الأحياء، لكن ذلك لم ينجح فكلما كان صوت الممثل الذي ينطق بألفاظ الدمية طبيعيا أدرك المتلقي الفرق بين الشخص الحي والدمية... ومن ذلك فقد افتقر مسرح الدمى للكثير من التقنيات الموجودة في المسرح العادي اذ يجعل مسرح الدمى المتفرج يتذكر باستمرار أن ما يراه هو مجرد تمثيل.

كان مسرح الدمى ملفت الانتباه خاصة في العصور التي كان لابد للمسرح أن يثبت وجوده كمسرح يخضع لقوانين خاصة به، وهناك مخرجين معاصرين يستعينون بأدوات شكلية لمسرح الدمى في أعمالهم ومن ذلك الحركات البطيئة للدمى...

يفسر زيش كيفية إدراك الجمهور لمسرح الدمى مقارنة بمسرح الممثل الحي، فهو يرى أننا يمكن أن نفهم هذه الدمى على أنها:11

أولا: دمى لا حياة فيها، ومن هذا ينتج لدى المتلقي إحساس بالغرابة و تثير فيه جانب الهزل كون أشكالها صغيرة وتتحدث مثل البشر، حيث أن المتلقي يعتبرها دمى لكنها تريد أن يعتبرها بشرا فهي في الأخير لا تقوم إلا بفعل البهجة والإضحاك.

ثانيا: الدمى كأنها كائنات حية إذا عملنا على إظهارهم للحياة بواسطة الأحاديث والحركات، ورغم هذا فإن الشعور بعدم حقيقتهم يحوم حول المشاهد، ويكّون لديه من جديد شعور بالدهشة لصغر حجمها، وحتى لو أخذت هذه الدمى الأحجام الحقيقية للبشر، كان منظرهم مثير للرعب أكثر مما تثيره الجثة الحقيقية من رعب.

هذه الملاحظات التي قدمها زيش تعتبر هامة ومشوقة قد تنطبق أيضا على أنواع أخرى للمسرح، لكن زيش في أحكامه هذه انطلق من إدراك خاطئ لمسرح الدمى حيث لم ينطلق من مسرح الدمى على أنه نسق متميز للإشارات، وهذا أمر في غاية الأهمية (كون ما قاله زيش يمكن تطبيقه على فن أخر.(

ويكمن خطأ زيش في الحكم على مسرح الدمى بأنه مثير للغرابة والضحك في انطلاقه من أن الدمى موضوع بذاته وليس إشارة لموضوع وقد ربط الدمية بالممثل الحي.

فالذي "يخلق لدى المتلقي إحساس بالهزل عامة هو (المنطلق) أي ربط الفن بالحقيقة الواقعية وعدم اتخاذها على أنها إشارة لشيء ويحدث أيضا هذا إذا أدركنا إشارة لنسق معين على أنها إشارة لنسق مختلف غير الذي نعبر عنه".12

اللهجات المحلية، الأخطاء اللغوية في كلام أجنبي، حديث الأطفال ... تدرك كأنها هزلية إذا كان سامعها ينطلق من اللغة القياسية على أنها وحدها صحيح وعليه لو اعتبرنا مسرح الدمى كأي مسرح أخر عندها لا يمكن أن تثير الدمى شعور عدم الارتياح أو الهزل.

لكي يفهم المرء جمال الفن الشرقي يجب أن يتعلم إشاراته لكن حين يفهم هذه الإشارات فقط بمقارنتها مع إشارات الفن الغربي أو خلفيته، سيفاجئ المتلقي بأن هذا الفن (الرسم مثلا) يثير الضحك كما ينطبق هذا على الموسيقى الشرقية.

3. خاتمة:

إن الخطاب النقدي ما بعد البنيوية يفتح مجالا واسعا أمام الخطابات النقدية في التفكيك والتركيب في الهدم وإعادة البناء في البحث والتنقيب في البنى العميقة للأعمال الدرامية، ملء الفراغات الرأسية العمودية، في التأويل وإعادة انتاج المعنى.

6. قائمة المراجع:

1. مجموعة من المؤلفين: أنظمة اللغة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف ناصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، القاهرة، دار إلياس العصرية، ط1، 1986، ص 54
2. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 47.
3. إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1992، ص79.
4. بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط3، 1993، ص94 .
5. المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، تونس، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، 1994، ص36.

7. الهوامش:

1. مجموعة من المؤلفين: أنظمة اللغة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف ناصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، القاهرة، دار إلياس العصرية، ط1، 1986، ص 54
2. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 56.
3. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 47.
4. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 61.
5. إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1992، ص79.
6. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 70.
7. مجموعة من المؤلفين، أنظمة اللغة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف ناصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، القاهرة، دار إلياس العصرية، ط1، 1986، ص 81.
8. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 69.
9. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 81.
10. بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط3، 1993، ص94 .
11. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 81.
12. المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، تونس، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، 1994، ص36.