العدد:1 /سبتمبر 2022 المجلد:18 ISSN: 1112-7015
ص: 104 - 114
EISSN: 2602-5973

سيميائية الجسد المعاق في العرض المسرحي
ثلاث مسرحيات مختارة أنموذجا

The Handicapped Body Semiotics in the Theatrical Performance

Three Selected Shows as a Model

ياسين سليماني *[1]، لخضر منصوري [2]
[1] جامعة أحمد بن بلة وهران1 (الجزائر)، slimani.yassine@edu.univ-oran1.dz
مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران1 أحمد بن بلة
[2] جامعة أحمد بن بلة وهران1 (الجزائر)، theatredupoint@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/04/18	تاريخ القبول:2022/06/20	تاريخ النشر: 2022/09/18

****

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة العرض المسرحي الذي يقدمه ممثلون من المعاقين وكيف يمكن فهم دلالات هذه العروض سيميائيا وأية دلالات للإعاقة في المسرح من وجهة هذا المنهج، وكيفية تشكّل الرمز أو تهدّمه بوجود الممثل المعاق في أدوار لا تمثّل الإعاقة وأية رموز أيقونية يمكن قراءتها بشكل مباشر ورمزية كيفية تعسفية تسوّقها. وقد اختارت هذه الدراسة ثلاثة عروض أولها أجنبي أمريكي والثاني عربي مصري والثالث جزائري، كلها قدمها ممثلون من المعاقين بإعاقات مختلفة.

وتتوصل الدراسة إلى القول بأنّ الإعاقة الجسدية تفصل بين الشخصية والدور وتكسر الإيهام الذي تحاول أن تضمنه العروض الثلاثة كما أنّ استخدام لغة الإشارة بقدر ما يساهم في إدماج الجمهور من المعاقين في الفن وتشجيعه على مشاهدة العروض إلاّ أنه يفسد بناء العرض ويقلّل من مصداقيته الفنية ويشكّل فوضى علاماتية واضحة وهذا يعني أنّ سيميائية الممثل بالقدر الذي اتسعت فيه دراساتها لم تستطع تجاوز دلالات الواقع إذ يضع الجمهور علاماته المتواضع عليها مجتمعيا ليسقطها على العرض بما يتلاءم مع مرجعيته الثقافية.

الكلمات المفتاحية: إعاقة، سيميائية، ممثل، مسرح، رمز.

***ABSTRACT* :**

This study aims to read the theatrical performance presented by actors with special needs.Moreover, how it is possible to understand the implications of these performances semiotically and any indications of disability in the theatre from the point of view of this approach. and how the symbol is formed or destroyed by the presence of the disabled actor in roles that do not represent the disability and any iconic symbols that can be read in a way Direct and symbolic. This study selected three performances, the first of which is an American, the second is an Egyptian, and the third is Algerian, all of which are presented by disabled people with varying disabilities.

The study concluded that physical disability separates the personality and the role, breaking the illusion that the three performances are attempting to achieve, and that the use of sign language contributes to the inclusion of the disabled audience in art and encourages them to watch the performances. However, it detracts from the show's structure, diminishes its artistic credibility, and creates a clear semantic chaos. This means that, to the extent that its studies have

* المؤلف المرسل ياسين سليماني

expanded, the semiology of the actor has not been able to transcend the connotations of reality, as the audience places its socially familiar signs to drop them on the show in line with its cultural reference.

Keywords: Disability, semiotics, Actor, Theater, Symbol.

1. مقدمة:

تعدُّ سيميائيات المسرح طريقة تحليل للنصوص والعروض وتعنى بالتنظيم الشكلي والحيوي وإقامة عملية دالة عن طريق المتمرّسين في المسرح والجمهور، ويمكن اعتبارها مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز أمكنة وجود الدلالات وتحديد ما الذي يجعلها تسمى بهذا الاسم[1]، ويمكن فهمها باعتبارها "منهجا وليست موقفا نظريا إنما هي طريقة في العمل والاقتراب من المسرح من أجل فتح الطريق إلى ممارسات وإمكانات رؤية جديدة"[2] وقد سعت السيميولوجيا إلى جمع الدلالات والمعاني المشتقة التي يمكن أن يثيرها رمز ما في نفس المتلقي، ومع ذلك من الضروري وبالترابط مع مختلف الأنظمة المسرحية وفقا لمعنى يمكن البناء عليه انطلاقا من معانٍ تضمينية، وبهذه الطريقة يمكن تجاوز التعداد البسيط حتى لو كان ذا حساسية للمعاني التضمينية والمشتقة لتتم معرفة كيفية تدوين دلالات النص المشهدي المذهل في البنية العميقة لمعنى الإخراج وبناء هذا المعنى[3].

تدرس السيميائية جسد الممثل وتضع منهجها حول أجساد الممثلين والظاهرة في ضوء استقبال المتفرج للواقع والخيال على المسرح، لكنها في العموم تنتبه إلى الممثلين الأصحاء وما دام إطارها النظريّ مناسبا لمناقشة الإعاقة على المسرح فإنّ من الممكن تطبيق تعريفاتها للممثل على تحليل تلقي الممثلين المعاقين. مع الإشارة إلى غياب فئة المعاقين تاريخيا عن الفنون ومن بينها المسرح إذ "يقتصر تصوير الأشخاص ذوي الإعاقة إلى حد كبير على كتالوجات المنتجات الطبية وإعادة التأهيل ومجلات الإعاقة وملصقات وكتيبات منظمات الإعاقة"[4]

تختار هذه الدراسة نماذج ثلاثة من المسرح الأمريكي والمصري والجزائري اشتركت في بنائها على ممثلين من ذوي الاحتياجات الخاصة بحيث تحاول مساءلة هذه النماذج سيميائيا لتطرح مجموعة من الاستفهامات: كيف تتعامل السيميائية مع الجسد المعافى من جهة والمعاق من جهة أخرى، وأية دلالات للإعاقة في المسرح من وجهة سيميائية، وكيف يتشكّل الرمز أو يتقوّض بوجود الممثل المعاق في أدوار لا تمثّل الإعاقة؟ وأية رموز أيقونية يمكن قراءتها بشكل مباشر ورمزية كيفية تعسفية تقدمها العروض الثلاثة ثم كيف يسهم الجمهور في توظيف العرض المدمِج لذوي الاحتياجات الخاصة لدلالات غير ضرورية بل زائدة فكريا وجماليا؟ وهل يمكن للإعاقة أن تتحوّل من هوية خاصة إلى هوية أخرى تجاوبا مع الرمز الذي يسوّق له العرض حتى وإن كان على حساب الهوية الأصيلة للممثل؟

2. الدرس السيميائية والممثل بين المعافى والمعاق :

1.2 السيمياء والجسد:

يعتبر السيميائيون مثل فيشر-ليشت **Erika fischer lichte** أن جسد الممثل هو الذي ينقل الشخصية الخيالية للمتلقي، إذ تتعايش الأجسام الظاهراتية (الفينومينولوجية) والسيميائية معًا وتكون دائمًا في نظر الجمهور على الرغم من أن أحدهما قد يكون في بعض الأحيان أكثر وضوحًا من الآخر، يأتي جسد الممثل في المقدمة في إنتاج الشخصية إذ يقوم المؤدي "بتحويل جسده تمامًا ويتجنب إدخال أي شيء من شأنه أن يلفت انتباه المتفرج إلى جسده العضوي الحيوي"[5]، في الإنتاج الذي يركز على سيميائية

الممثل، يمكن للجمهور التعاطف مع الشخصية دون القلق بشأن ارتياح الممثل فمن المعروف أن العنف على المسرح خيالي ولا يشكل خطرًا،وفي أي نوع من الإنتاج المسرحي يتمّ طمس الخط الفاصل بين الواقعي والخيالي ويعمل الأداء "أولاً وقبل كل شيء على جسد المتفرجين، على حواسهم وأعصابهم وليس على خيالهم، ليس على العقل، وذلك عن طريق التعاطف"[6]. يمكن أن يثير الجسد عند فناني الأداء استجابة هائلة من جمهور المشاهدين إذا شعر فنانو الأداء (الممثل في المسرح أنموذجا هنا) بالألم، فإن الجمهور يعرّفها بسهولة على أنها تجربة حقيقية وليست خيالية.

يتم تدريب الممثلين على التنقل وخلق توازن بين الجسم الحقيقي الذي يمتلكونه (وهو معافى وسليم) والجسم الذي يتمّ تسويقه للجمهور (وهو جريح ومتألم في نموذج أوديب) فبالإضافة إلى ذلك يجب أن يفهم الممثل كيف تؤثر ديناميكيات التحول بين هذين النوعين من التواجد على المسرح على استقبال الجمهور لهما. لذلك تقول إيريكا فيشر ليشت "إن سيميائية الجسد هي التي تولد التعبير عن المعاناة في حين أن الجسد الظاهراتي لا يعاني في الواقع"[7] إذ يمكن للممثل الذي يلعب دور أوديب وأن يطعن عينيه ويعود على خشبة المسرح بكل معاناة والدم يتدفق من ضمادات العينين والصراخ والبكاء من الألم لكن الجمهور يعرف أن جسده المادي ليس في خطر على الإطلاق. يقرأ الجمهور علامات الألم ويعتقد أن الشخصية قد عانت، لكننا لا نخشى أبدًا على السلامة الجسدية للممثل، ولذلك فإنّ جسد الممثل يمكن اعتباره أداة وعائق في نفس الوقت فلا يمكن للمرء أن يؤدي بدون جسد ولذا يجب على الممثل أن يتدرب على استخدامه بشكل صحيح. ولذلك يتوجب على الممثلين والجمهور "الاعتراف بالجسد المضاعف، جسد حقيقي وجسد موجه للجمهور والتعايش بين الجسد الظاهراتي والسيميائي"[8]

2.2 الممثل المعاق بوصفه دالا:

في معظم العروض يتوقع صنّاع العرض أن يكون الجمهور قادرًا على التمييز بسهولة بين ما هو عالم المسرحية (خيالي) وما هو موجود خارجها (حقيقي) وإذا انهارت الحدود التي تفصل ما هو حقيقي وما هو خيالي على خشبة المسرح فإن الجمهور سيشعر حتما بعدم الراحة. فإذا رأينا أن الممثل الذي يلعب دور هاملت يعاني بالفعل من انهيار عصبي فإن العرض يصبح مزعجًا للغاية للمشاهدين، إذ يُفترض عند الجمهور ألا يجد ثغرات في العرض، لأنّ هذا "يتناقض مع المسرح الذي يشير كل ما فيه ومن عليه إلى معنى فنّي محدد مسبقا، إنّ عملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم وحتّى لو تسرّب شيء يشكل اعتباطي إلى الإطار فإنه سيُقرأ بوصفه دالاً"[9].

تصف فيشر-ليشت إنتاجين مسرحيين لممثلين معاقين وأنّ الجمهور انزعج "لأن الممثلين طمسوا الحدود بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي. كانت نظرة المتفرجين للعنف على الشخصية الخيالية في هذين الإنتاجين، أو بالأحرى عنفهم المتصور في حالة الممثلين المعاقين مقلقة بالضرورة لأنها بدت وكأنها تسبب ألمًا حقيقيًا للأجساد الظاهرات للممثلين"[10] فالجمهور شاهد جسدا يعاني من أذى، غير أنّ الأذى لا يتم توظيفه في السياق الدرامي ولا يدخل ضمن العرض "قبل أن يعرفوا أنّ الممثل كان مصابا ولم تكن (لما رآه) أي معنى في سياق العرض المسرحي (ولذلك يمكن أن يوحي الأمر للمتفرج بالعبثية لأنّ) محاولة إضفاء المعنى على نظام علامات رديء التنظيم يمكن أن تكون تجربة تبعث على الإحباط واللامعنى وهذا يدلُّ على الفشل الفني للمخرج بصفة عامة"[11]

إنّ الجسد تحوّل إلى موضوع مركزي في جميع الفنون ومنها المسرح فقد أصبح نقطة تقاطع بين مختلف المجالات لأنه كان دائمًا استعارة قوية لفهم واستكشاف القضايا الاجتماعية والخلافات الجنسية والنقاشات الثقافية، إنه علامة تعبر عن مجموعة متنوعة من المعاني المجازية التي تتشكل من خلال خطابات ثقافية وسياسية وعلمية واجتماعية مختلفة وليس من المستغرب أن يؤدي عرض العنف الجسدي إلى انهيار الواقعي والخيالي على المسرح بشكل واضح. يفترض الجمهور أنه سيكون قادرًا على التمييز بين الممثل والشخصية، "يجب أن تفرق الحدود التي يجب على الممثل رسمها من خلال العمل بشكل أو بآخر بين العنف الذي يمارس على الشخصية التي يتم لعبها وجسم الممثل الذي يقوم بذلك. لا يعانون في الواقع من العنف"[12]بمجرد أن يصبح جسد الممثل المادي في خطر فإن هذا يغير علاقة الجمهور بالشخصية.

لطالما كانت الحدود بين الشخصية والممثل صعبة بالنسبة للممثلين المعاقين. وهو يمثّل بتعبير آن أوبرسفيلد انزلاقا من الدور إلى الممثّل، فالدور "هو أحد الوسائط التي تؤدي إلى الانتقال من "الشيفرة" العاملية المجرّدة إلى تحديدات النص المحسوسة (الشخصيات والأشياء)[13] إذ على الرغم من أنّ الثقافة الإنسانية أصبحت إلى حد ما تقبل بأداء أجساد لا تتوافق مع نموذج الكمال الإنساني كفن بصري وأصبح من الممكن للمسرح أن يحتضن أجسادًا متنوعة وقدراتها الجسدية غير الكاملة واللعب بالاختلاف البصري ومقاومة الأطر القادرة والمساهمة في النظرة المعاصرة للإعاقة التي أصبحت تمثل قيمة جمالية في حد ذاتها إلاّ أنّ الصورة الغالبة للجسد في ممارسة المسرح وفنون الأداء بعامة لا تزال في شكلها التقليدي المُقصي للإعاقة[14]، وترفض (ولو بشكل غير مباشر) النَقص الذي يسببه مشكل جسدي عند الممثل المعاق (أو ما يُسمّى أيضا بالخُداج الجسدي) وهو ما ينبّه له بعض الممثلين من أصحاب الإعاقة الجسدية مثل الأمريكي رايان أوكونيل الذي يعتقد أنّ الثقافة المعاصرة "التي نعيش فيها يتم إيلاء الكثير من الاهتمام للسكان المهمشين لكن ما يزال الأشخاص ذوو الإعاقة يتعرضون للتجاهل إلى حد كبير والنظرة المستغربة التي تحاول أن تقول أنّ مكانه ليس المسرح، وأنّ الممثل أمام جمهوره سيكون عرضة للاختزال في إعاقته والتنميط ولذلك إذا كان من الممكن تعريف التحول الثقافي الناجح على أنه اللحظة التي يمكنك فيها فتح المجال للجميع باحتساب الموهبة وحدها فقد تكون أول علامة على ذلك عندما تدرك أن هناك على الأقل رؤوسًا (من المعاقين) يجب حسابها ضمن العروض المسرحية[15]

إن جسد الممثلين والممثلات (وليس جسد الشخصية) له تأثير مباشر ومزعج على المتفرجين لدرجة أنهم لم يتمكنوا من إقامة أية علاقة بالشخصيات الدرامية، لم يُنظر إلى الممثلين على أنهم علامات لشخصية معينة ولكن فقط من حيث جسدهم المادي المحدّد[16] الذي تُصنع هويته تبعا لجسده قبل العرض وهو ما يهدد الشخصية التي لا تسوّق هويتها من ذاتها (من العرض نفسه) ولكن عبر النظر إلى النقص الذي يراه الجمهور في الممثل وفي هذه الحالة لا يمكن فك شفرة الأداء معرفيا، "ولا يمكن تحديد كيف تتم عملية الانتقال من الممثل إلى الدور المشفّر ثم العودة من الدور المشفّر إلى الممثل، أي كيف يمكن أن يتم عمل كامل على مستوى العرض لتخليص الشخصيات من شيفرتها الأصلية وإعادة تشفيرها بشكل آخر"[17]

هذا النوع من ردود الأفعال عند المتفرج اتجاه تجربة الجسد المختلف تجعل جسد الممثل أكثر بروزا من الشخصية ويتحوّل الأداء إلى نشاط غير مفهوم من وجهة نظر خيالية على خشبة المسرح إذ لا يتمكن الجمهور من رؤية طاقم من المؤدين ولكن فقط مجموعة من الأفراد المعاقين.وبالنسبة للممثلين المعاقين تأتي صعوبة التسويق للشخصية بدل التسويق للممثل ذاته جزئيًا على الأقل من ندرة التجسيد

المعطّل على المسرح، لقد كان سبب عدم قدرة المتفرجين على إقامة أية علاقة بالشخصيات الدرامية هو أن الإعاقة لم تظهر في تعريفهم للواقعي والخيالي، فأية علامة مادية ستؤثر على تقبل الجمهور لذلك الجسم في سياق خيالي ويصعّب الوجود المحدود للممثلين المعاقين على المسرح على الجمهور التمييز بين ما ينتمي إلى العوالم الحقيقية أو الخيالية. هذا بحد ذاته يمكن أن يجعل الجمهور غير مرتاح. ولا يمكن تغيير هذه الافتراضات المتحيزة إلا بالمزيد من التعرّض لأجسام المعاقين ما دام المسرح يعمل "بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغيّر للمكونات المسرحية والتي ظلّ الممثل فيها خلال تاريخ المسرح الطويل وبصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرّج المتغيّر، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي"[18]

وهذا الانحراف في الفهم سبق لجاك لاكان **Jacques Lacan** أن نبه إليه بنوع من التأصيل في إسهامه فيما أسماه بمرحلة المرآة **The mirror stage** التي تُعنى بالطفل والتي تُفهم بأنها تحديد ما قبل لغوي للموضوع مع الصورة على الرغم من أن الصورة بحد ذاتها خيال. يتشكل الشكل البدائي لـ "أنا" كما يشير لاكان "قبل أن يتم تجسيده من خلال جدلية التماهي مع الآخر". هذا الشكل من الأنا يضعها بشكل خيالي قبل أن يتم تحديدها من خلال ما يسميه "النظام الرمزي". الصورة المعكوسة أو الشكل الكلي المتوقع للجسم متاح للموضوع حيث يكون الشكل مكونًا وليس مكونًا **constituent rather than constituted** هذا الشكل المنبثق من صورة المرآة على عكس جسده الهش الفعلي الذي يفتقر إلى التماسك يشكل الأنا في هذه المرحلة من التطور وهذا في نفس الوقت يتوقع اغترابها في المستقبل. الشيء المهم الذي يجب أن نفهمه هنا هو أن الأنا الناشئة التي لم تفرق نفسها عن الأشياء الأخرى هي في الحقيقة نتيجة سوء الإدراك أو ما يسميه لاكان بالأوهام التي يتم من خلالها فهم فكرة الأنا [19]

3. سيميائية الممثل في العرض المسرحي:

1.3 الترميز وتعذّره في المونودرام الأمريكي "العنوان والفعل":

إذا كان الممثل يُعدّ أيقونة بوصفه شخصاً عادياً قبل دخوله للمسرح فإنه على المسرح يتحول إلى علامة وهذه الأخيرة ستلد مجموعة علامات من خلال الجسد من جهة ومن خلال تفاعلها مع العلامات المحمولة مثل السينوغرافيا ومجمل المفردات الإخراجية الأخرى من جهة أخرى غير أنها تموت مع العلامات التي استنفدت تأويلها زمنياً، أي عبر زمن العرض المسرحي، كما يمكن عدُّ الممثل كـ"رابط حي بين نص المؤلف وإرشادات المخرج من جهة، ونظر وسمع المشاهد من جهة أخرى، وهو يجسد الشخصية التي يتحقق وجودها من خلاله، هو ـ قبل كل شيء- حضور مادي، فوق الخشبة، يحقق تلك العلاقة الملموسة مع الجمهور"[20]

وباعتبار "كل ما يقدّم على خشبة المسرح هو رمز"[21] فإنّ عملية الترميز (السَمْيَأة) التي تنفّذ فور قيامنا بإدخال رمز إلى نظام دال ووضع وظيفته الجمالية لا تكون إلاّ بالربط مع واقع معيّن ولا تعطي إشارة أو علامة ما ولذا فهي معرّضة لعدم إتمام عملية الترميز[22]

في ختام عرض مسرحي منفرد (مونودراما) للممثل الأمريكي مايكل باتريك ثورنتون **Michael Patrick Thornton** بعنوان "العنوان والفعل"**Title and verb** يقول الممثل: إنّ أحدًا من الجمهور سأل (وتعرّض لهذا عدة مرات) بشكل جدّي عن سبب جلوس بطل العرض على كرسي متحرك طوال الوقت مع أنّ العرضَ لا يتوجّب هذا ويقول ثورنتون: إنّ الإجابة المباشرة التي

قدمها لصاحب السؤال هي أن البطل ليس على كرسي متحرك ولكن الممثل الذي يلعب دوره هو الذي على كرسي متحرك، إنه الممثل وليس الشخصية[23]

يعني هذا أنّ عملية الترميز توقّفت عندما شعر الجمهور بأنه "يشهد حدثا واقعيا أو حادثة في سياق المسرحية أو خطأ في التوقيت أو انقطاعا في الأداء أو اهتمامه بالممثل بصفتيه بطل وشخص لا كشخصية مسرحية"[24] وجلوس الممثل في عرض "العنوان والفعل" الدائم طوال العرض المسرحي لم يكن مبررا ولم يستطع الجمهور ربط الرمز الذي يؤديه الكرسي المتحرك بأي دلالة في العرض وانتفت الوظيفة الفنية والجمالية عن وجوده وهذا ما أدى إلى الالتباس عند الجمهور مما يعني أنّ العرضَ فقد بعض دلالاته عندما خضع لعدم الترميز، إذ لا يخفى أنّ أية مادة في المسرح تعطي إشارات وعلامات، وينبغي ألاّ يتم استخدام مواد مجانية دون دلالات يضعها المخرج لهدف فكري وجمالي بل "تطرح نظاما مسرحيا للعلامات يتميز بالفوضى"[25]

وتظهر صعوبة الترميز عند اضطلاع الممثل المعاق بتمثيل شخصية سليمة على خلاف الكثير من المخرجين الذين يختارون –مع ما يشهد هذا من ندرة- الممثلين المعاقين ليقوموا بأدوار تُكتب على مقاسمهم المضبوط، إذ يعمل الجمهور على "صهر الممثل وإجرائه في شيفرة مسرحية واجتماعية ثقافية"[26] حيث لا يقوم بالتمييز بين الممثل والدور عندما يقوم ممثل ضرير بشخصية من شخصيان مسرحية "العميان" لموريس ماترلينك (1862-1949)، لكن سيكون من الصعب صهر الممثل والدور إذا كان الممثل مقعدا والشخصية تمارس المشي أو العدو في مشاهد العرض، وهذا ما يمثّل رهانا صعبا عند الممثل المعاق الذي تشجعه موهبته على التعدد في الأدوار لكن تمنعه الإعاقة من فاعلية الأداء.

2.3 سيميائية لغة الإشارة في العرض المصري"العطر":

يمكن النظر إلى العرض المسرحي "العطر" الذي أخرجه محمد علام وشارك فيه ممثلون من الصم البكم إلى جانب ممثلين أصحاء، غير أنّ أهم زاوية تحتاجها هذه الدراسة تهتمّ بـ"معالم التناقضات ما بين مختلف الأنظمة الدالة"[27] التي تحدّدها السيميولوجيا و"تطلق فرضية حول علاقة الرموز والاصطلاحات وتغيُّر الأطوار والأدوار بين الأنظمة المسرحية"[28] وتظهر هذه المعالم بشكل جليّ في هذا العرض في استخدام الممثلين للغتين في التواصل حتى بين الممثلين الأصحاء في اللحظة والموقف ذاته وهما النطق الذي يستدعي سلامة عضو الكلام والسمع ولغة الإشارة التي تستدعي ارتباك فعاليتهما، مع أنّ إحداهما تغني على الأخرى، وهكذا يتم تسجيل ملاحظة مفادها كسر الجدار الرابع بشكل من الأشكال ليس بجعل الجمهور مشاركا في العرض ولا بالتواصل المباشر معه ولكن بتقديم أجزاء من الحوارات خصيصا للجمهور الصم البكم مع أنّ الشخصية المتكلمة والمخاطبة من الأصحاء، أي أنّ الممثلين الاثنين يتواصلان وفي ذهنهما الرغبة في إيصال ذلك التواصل إلى الجمهور من الصم البكم، فالشخصيات لا تكتفي بممارسة الخطاب بينها مثل العروض الكلاسيكية كما لا تحاول تطبيق مبدأ التغريب كما عند بريشت ولكنها تحافظ على الجدار الرابع مع نبرة تعليمية هدفها إدماج ذوي الإعاقة الكلامية والسمعية من الجمهور في

العرض، وهذه العملية قدر ما تُظهر من تقدّمية وانفتاح على فئات أخرى من المتلقين بمحاولة توسيع القاعدة الجماهيرية المستقبلة للخطاب المسرحي إلاّ أنها تقع في تناقض بين الأنظمة الدالة بحيث يمنع هذا الموقفُ من تطابق الشخصية مع الدور، فالشخصية صماء لكنها تنطق، وإذا كانت تسمع وتتحدث مع شخص سليم فإنّ استخدام لغة الإشارة غير ضروري دراميا، ولذلك يمكن القول بأنّ العرض غلّب البراغماتية على الفنيّة، بحيث يستفيد جمهور الصم البكم من العرض من خلال لغة الإشارة، لكنّ المصداقية الفنية تتراجع لأنّ الممثل من الأصحاء لا يتكلم مع ممثل من الأصحاء بلغة الإشارة.

إنّ الممثل في علاقته مع المسرح يتعامل مع "النص الرئيسي (الحوار المنطوق) **haupttext** والنص الثانوي أو الفرعي **nebemtext** (الديداسكالية التي يتم تجسيدها) بينما يتميز هذان النصان تماما في النص الدرامي ففي العرض يندمج الاثنان في زخم من العلامات تتولّد أساسا من عمل الممثل وبهذا المعنى يمكننا أن نشير إلى المؤدي باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة والمتعددة"[29] وهذا الاندماج الذي يبني الخطاب المسرحي كبناء متكامل الأركان يمكن أن يصاب بشرخ أو تهديم بفعل تدخل مكوّنات غير أصيلة في العرض، ولكنه ضرورة براغماتية للجمهور تستهدف منطقا تعليميا بحتا.

لا يعني هذا أنّ العرض في استخدامه للغة الإشارة في مواضع غير ضرورية للسياق الدرامي ولا للشخصيات المتحاورة لا يتمتع بجمالية أداء أو يمتنع عن توفير دلالات هامة إذ أن "تحليل المؤدي كمركز لنظم العلامات يفيد في توضيح كيف يتم التوصل إلى القراءة المؤثرة التي تقوم بها الشخصية المعافاة بالكلمات وبالإشارة وما فيها من عاطفة"[30] ولكنه من وجهة دلالية محضة يقع في مشكلة "تسويغ نفسه في السياق الخاص للعرض المدروس"[31]

3.3 الدعاية وصناعة الدلالة في العرض الجزائري"الملك أوديب":

قدّم المخرج صادق الكبير ضمن عروض المسرح الجهوي سيدي بلعباس عرضه "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، وجعل من الواقع الموبوء والتسلط على كرسي الحكم بالأكاذيب الكبيرة والسلطة التي يتحكم فيها عميان البصيرة يجسّدها ممثلون من ذوي الإعاقة البصرية أهمهم الممثل الذي أسند له دور أوديب **Œdipe** والذي يعتمد على عصاه طيلة العرض كمستند يتوكأ عليه في قيادة الشعب، لم يكن الجمهور يعرف بقيام فاقدي البصر بهذه الأدوار، ولكنّ العرض نفسه كان سيجلب لنفسه عددا كبيرا من المتفرجين لشهرة كاتبه (حتى بالنسبة للشباب والمراهقين فتوفيق الحكيم يدرّس في البرنامج التربوي لمادة اللغة العربية وآدابها في المرحلة الثانوية)، وبالتالي كان لشخصية الكاتب ولشهرة البطل أوديب "أن تُسهم إسهاما هاما في عملية الدلالة، ويصدق هذا بصفة خاصة على الممثلات والممثلين الذين يعملون في إطار تقاليد نظام النجم"[32] كما يصدق على النصوص والعروض الكلاسيكية التي يُفترض فيها النجاح كحكم مسبق قبل مشاهدتها، وغطّت شهرة المسرحية على اكتشاف الجمهور لإعاقة الممثلين خاصة باعتماد السينوغرافيا على دائرة مغلـــقة يتحرك ضمنها الممثلون وعلى ضوء أزرق لا يظهر وجوه الممثلين بشكل واضح

ويصعب معه التأكد من فقدانهم للبصر مع التشكيل الحركي المنضبط الذي منع أيّ اختلال في حركة الممثلين.

وحتى وإن كان الجمهور يعرف مسبقا بأنّ العرض يقدمه ذوو الاحتياجات الخاصة من فاقدي البصر فإنّ هذا يدخل ضمن إستراتيجية تجعل من المسرحية تدخل مجددا إلى طابع الشهرة (عدا شهرة كاتبها)، فالعمى علامة يمكن أن يتم استثمارها دعائيا للترويج للعرض بوصفه تسويقا "لصعوبة خاصة سواء كانت واقعية أو خيالية، إذ إنّ الشهرة في تنوعها المعتاد ليست مكوّنة من حرفية التمثيل وإنما من المعلومات الشخصية"[33] حيث يرغب المتفرج كنوع من الفضول في رؤية شخص أعمى يقوم بالمشي والكلام تمثيلا لا واقعا ومنتجا للفن لا قابعا تحت حكم المظلومية الاجتماعية التي تعود المتفرج رؤيتها "وأوّل متطلبات الشهرة هو السمعة الجماهيرية (سمعة المؤلف ومكانة المعاقين كفئة مشجعة على الاكتشاف الفضولي وتجريب مشاهدتهم في إطار فني غير معروف كثيرا من هذه الفئة) مما يتحقق أحيانا من خلال التمثيل. في سياق هذه الشخصية الجماهيرية يوجد رابط بين المؤدي والجمهور بعيدا تماما عن الشخصية الدرامية"[34]

يعرض "الملك أوديب" تحييدا واضحا لإعاقة الممثل فلا يتم الاحتكام إلى هذه الإعاقة ولا توظيفها أو البناء عليها في السياق الدرامي، فهو يستغلّ القدرات الحركية والكلامية ضمن التشكيل الحركي المتقن الذي يمنع وقوع الممثلين في أخطاء حركية ناجمة عن إعاقتهم البصرية (وهو تدريب شاق بلا شك) لكنه في الوقت نفسه لا يخاطر بتقديم مشاهد للممثلين يحتاجون فيها بشكل واضح لاستخدام العينين بما يسترعي انتباه الجمهور للإعاقة (على شاكلة عدم قيام الشخصية المكتوبة في النص بالمشي اتساقا مع إعاقة الممثل نفسه وهذا ليٌّ للنص لصالح الممثل وقد يؤدي كما رأينا في النموذج الأمريكي إلى تنافر بين الشخصية والدور) ولذلك لم يتم طرح الإعاقة كرهان لنجاح أو فشل العرض بحكم وجود نص لا يستدعي استخدام البصر وحتى وإن استدعى استخدامه فإنّ الإضاءة الزرقاء الخافتة منعت من تحويل الانتباه للعينين وتوجيه النظر للحوار والأحداث وهذا ما جعل من العرض ينجح في "تخليص الشخصيات من شيفرتها الأصلية وإعادة تشفيرها بشكل آخر"[35]

4. خاتمة:

يمكن التوصل إلى مجموعة من النتائج بناءً على ما تقدّم في هذه الدراسة انطلاقا من القول بأنّ الإعاقة الجسدية تفصل بين الشخصية والدور، وتكسر الإيهام الذي تحاول أن تسوّقه العروض القائمة على الاحتفاظ بالجدار الرابع وهذا ما يظهر في مثال المونودراما الأمريكية "العنوان والفعل"، كما أنّ استخدام لغة الإشارة بقدر ما يساهم في إدماج الجمهور من ذوي الاحتياجات الخاصة في الفن وتشجيعه على مشاهدة العروض إلاّ أنه يفسد بناء العرض ويقلّل من مصداقيته الفنية ويشكّل فوضى علاماتية واضحة مثلما وجدنا في العرض المصري "العطر".

من جهة أخرى فإنّ محاولة جعل المعاق معافى، أي مداراة الإعاقة يمكن أن يعني من بين ما يعنيه أنّ المخيال الجمعي لا يزال يرى في الإعاقة عيبا ونقصا فادحا وهذا لا يختلف عن النظرة التقليدية التي كانت عند مجتمعات مثل الإغريق الذين كان لديهم "حب خاص للجمال والأشكال ولم يعيشوا في مجتمع مستعد لاستقبال الشخص ذي الإعاقة الجسدية لأنه كان مجتمعًا يعزز الانسجام الجسدي قبل كل شيء وتشهد التماثيل اليونانية على هذا التركيز على الكمال الجسدي"[36]، إنّ

الممثلين المعاقين يجتهدون (هم أو صانع العمل وهو المخرج) في أن يظهروا كأصحاء، وبالتالي هم يستبدلون هوياتهم بهويات أخرى بينما تشكّل "الإعاقة كفئة هوية"[37] وهذا ما وجدناه في العرض الجزائري "الملك أوديب".

وهذا يعني أنّ سيميولوجيا الممثل بالقدر الذي اتسعت فيه دراساتها لم تستطع تجاوز دلالات الواقع الذي يحاول المسرح تمثله إذ يظلّ الارتباك واضحا بين الممثل المعاق من جهة وبين العرض المسرحي إذ يضع الجمهور علاماته المألوفة مجتمعيا ليسقطها على العرض بما يتلاءم مع مرجعيته الثقافية التي لم تزل علاقتها مرتبكة مع ذوي الإعاقة، وبالتالي فإنّ الشرخ الذي يحدث بين الشخصية والدور عند الممثل المعاق في المسرح ليس إلاّ نتيجة للثقافة المجتمعية التي تحتاج بشكل مستمر إلى "أن نعيد بناء العلامات السمعية والبصرية"[38] كما يطالب بذلك السيميولوجيون.

وهو ما يدلّ أيضا أن حضور الممثل المعاق لا يزال شديد الاحتشام في مستوى العروض من جهة وفي مستوى التلقي عند الجمهور العادي من جهة أخرى، وحتى عند المتلقي المتخصص الذي يغلّب الاهتمام بالممثل المعافى ولا يتم الاهتمام (سيميائيا بالتحديد) إلى الممثل من ذوي الاحتياجات الخاصة.

6. قائمة المراجع:

- المؤلفات:

1. باللغة العربية:

- أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل: الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار عدنان للنشر، ط1، بغداد، العراق، 2013.
- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زباش، دار الحامد، ط1، عمّان، الأردن، 2015.
- إلين أستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر:سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ط1، القاهرة، مصر،2013.
- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان.
-

2. باللغة الأجنبية:

- Bertrand Quentin, la philosophie face au l handicap, , Éditions érès,Toulouse, France, 1édition, 2013
- Erika Fischer-Lichte,. The Transformative Power of Performance: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.

- المقالات:

1. باللغة الأجنبية:

  - Lorraine Thomas, Disability is Not so Beautiful: A Semiotic Analysis of Advertisements for Rehabilitation Goods, Disability Studies Quarterly, Vol 21 N 2,2001.
  - Mo Pietroni-Spenst, Somatic work and independent training as an invisibly disabled performer, Theatre, Dance and Performance Training, Vol 12, N 4,2021.

- مواقع الانترنيت:

- Mark Harris,2020, https://www.nytimes.com/2020/08/25/t-magazine/actors-disability-theater-film-tv.html,15/04/2022

- https://abc7chicago.com/disability-michael-patrick-thornton-lookinglass-theater-paralyzed-actor/650691/ d'entré 17/11/2021,10 :20.

7. هوامش البحث:

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2015، ص 485.

[2] إلين أستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر:سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ط1، القاهرة، مصر، 2013، ص 11.

[3] باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 485.

[4] Lorraine Thomas, Disability is Not so Beautiful: A Semiotic Analysis of Advertisements for Rehabilitation Goods, Disability Studies Quarterly, Vol 21 N 2,2001,p01

[5] Erika Fischer-Lichte,. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008, p13.

[6] Ibid,p13.

[7] Ibid,p15.

[8] Ibid,p81.

[9] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 141.

[10] المرجع نفسه،، ص 141.

[11] المرجع نفسه، ص 142،141.

[12] Erika Fischer-Lichte, p86.

[13] آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زباش، دار الحامد، ط1، عمّان، الأردن، 2015، ص 134.

[14] Mo Pietroni-Spenst, Somatic work and independent training as an invisibly disabled performer, Theatre, Dance and Performance Training, Vol 12, N 4,2021,p576.

[15]Mark Harris,2020, https://www.nytimes.com/2020/08/25/t-magazine/actors-disability-theater-film-tv.html,15/04/2022.

[16] Erika Fischer-Lichte, p86.

[17] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 135.

[18] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 144.

[19] Jacques Lacan,écrits,tr Bruce Fink,norton and company,New york,é2,2006,p52-53

[20] أحمد الشرجي، سيميولوجيا الممثل: الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار عدنان للنشر، ط1، بغداد، العراق، 2013، ص 78.

[21] باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 489.

[22] المصدر نفسه، ص 490.

[23] https://abc7chicago.com/disability-michael-patrick-thornton-lookinglass-theater-paralyzed-actor/650691/ d'entré 17/11/2021,10 :20.

[24] باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 490.

[25] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 143.

[26] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 135.

[27] باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 486.

[28] المصدر نفسه، ص 486.

[29] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 147.

[30] المرجع نفسه، ص 141.

[31] باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 489.

[32] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 145.

[33] المرجع نفسه،، ص 145.

[34] المرجع نفسه، ص 145.

[35] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 135.

[36] Bertrand Quentin, la philosophie face au l handicap , Éditions érès,Toulouse, France, 1édition, 2013,p17.

[37] Mo Pietroni-Spenst,p575.

[38] إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سابق، ص 141.