Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

السيميولوجيا والمسرح

Semiotic and the theater

كريمة جنادي Djenadi karima
جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة
University of Djillali Bounaama, Khemis Miliana
k.djenadi@univ-dbkm.dz

تاريخ الاستلام : 2018-09-09 تاريخ القبول : 2019-02-15

ملخص:

إن المسرح غني بالعلامات المتنوعة اللسانية وغير اللسانية، فالدال فيه متنوع، لذلك وجب النظر إليه كعلامة في حد ذاته، أكثر من كونه جنسا أدبيا، يتفوق على النقد الأدبي، فدراسته وتحليله من خلال تتطلب توظيف منهج تحليلي يغوص في أعماق الدلالات المسرحية، ، لذلك نهدف من خلال البحث ابراز دور السيميولوجيا المسرحية التي تشكل فرعا من السيميولوجيا العامة، تختص بدراسة النص والعرض المسرحيين والتطرق الى بدايات تطبيقاتها على الظاهرة المسرحية حيث أعطت لكل علامة سواء كانت سمعية أو بصرية بُعدها الدلالي ودورها في بناء الخطاب المسرحي من خلال إسهامات العديد من الباحثين المهتمين بقراءة المسرح وتحليله تحليلا سيميولوجيا.

كلمات مفتاحية: المسرح، العلامة المسرحية، السيميولوجيا، سيميولوجيا المسرح.

Abstract :

The theater is rich in various linguistic and non-linguistic signs. The signifier is varied, so it has to be seen as a sign in itself rather than a literary genre, and its study and analysis, through the use of an analytical approach that delves into the depths of theatrical connotations, which exceeds the literary criticism.

the aim of this research is to highlight the role of semiotic theater, which is a branch of general semiotic, that deals with the study of theatrical text, the presentation and the beginning of its applications to theatrical phenomenon, giving each sign, whether audio or visual, its semantic dimension and its role in constructing theatrical discourse through the contributions of many researchers.

Keywords: theater, semiotic theater, semiotic, theatrical sign.

1. مقدمة:

يعتبر المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وفي ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته الحقيقية لا موارية فيها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا من بقية الفنون الأخرى، لذلك أصبح واحدا من المفاهيم الحديثة التي لقيت اهتماما واسعا في الوقت الحاضر، وقد خاض فيه الأدباء والمبدعون الغرب مثلما خاض فيه الشرقيون والعرب، وفقا للمنظورات التي تناسب بيئتهم، ومع أن المفهوم السائد للمسرح لازال مدينا للأبحاث الناضجة التي قدمها الإغريق ومن تلاهم من الغرب محاولة لوضع قوالب فنية ومعايير أكاديمية أسسها أرسطو، وتبناها وطورها ديدرو هناك العديد من الدراسات التي مهدت لظهور الدراسات المختصة في المجال المسرحي، ومن بين هذه الدراسات أعمال الباحث البولوني **رومان أنغاردن** الذي وضع الأسس لنظرة جديدة إلى المسرح قياسا للأدب معتبرا أن تسمية المسرح بالنوع الأدبي أمر مبالغ فيه، فهو ليس بالمعنى التقليدي للكلمة، بل إنه يشكل حالة خاصة، وتوصل بالمحصلة إلى نفي صفة الجنس الأدبي على المسرح عندما انطلق من فكرة أن المسرح يستخدم بالإضافة للخطاب اللغوي خطابا آخر (مسموعا ومرئيا) وبالتالي يكون من الإجحاف اخضاع موضوع لمنهج أو لأدوات تحليلية لا تستوفي شروط الدراسة ومتطلبات البحث، ومن هذا نصل إلى قناعة قصور منهج التحليل الأدبي وعدم قدرته على استيفاء شروط الدراسة ومتطلباتها،مع العلم

أن عالم المسرح غني بالعلامات المتنوعة لسانية وغير لسانية، لذلك فالدال فيه متنوع و ليس من نوع أو صنف واحد، ومن هنا اعتبر المسرح أبا للفنون، ولهذا نتحدث عن السيميولوجيا المسرحية التي من شأنها أن تغطي التقصير الذي كانت تعاني منه الدراسات السابقة بتقديمها أدوات تحليلية جديدة تستجيب لمعادلة النص والعرض وتوفير معطيات أكثر لفهم الظاهرة المسرحية المسرحية.

و يتعين علينا من خلال هذا العرض طرح التساؤل المحوري التالي:

ما هي الأدوات التحليلية التي قدمتها السيميولوجيا لمعالجة النص والعرض المسرحي والكشف عن منطقها الداخلي؟
وانطلقنا في بحثنا من مجموعة من الفرضيات التي بنينا على أساسها موضوع بحثنا نلخصها في التالي:
المسرح خطاب مسموع ومرئي يتطلب منهجا تحليليا لدراسته.
النقد الأدبي لا يستوفي الأدوات تحليلية لدراسة الظاهرة المسرحية.
السيميولوجيا المسرحية تقدم أدوات تحليلية تستجيب لمعادلة النص والعرض المسرحي معا
وسوف نقوم من خلال بحثنا بمعالجة هذه الفرضيات معالجة وصفية تحليلية بالإحاطة بكل جوانب الموضوع والاجابة على التساؤل المحوري من خلال التطرق غلى عرض كل من مفهوم المسرح والمسرحية بدايات تطبيق السميولوجيا على المسرح والمقتربات المنهجية الموظفة.

2. المسرح والسيميولوجيا

1.2 في مفهوم المسرح والمسرحية:

لقد تناولت العديد من المعاجم العربية، مصطلح المسرح، والمتتبع للمعاجم لا ليكاد يقف عند فروق كثيرة في تعريفها للمسرح.

لسان العرب لابن منظور :

في معجم لسان العرب لصاحبه **ابن منظور**[1]، جاء معنى المصطلح في مادة "سرح" بمعنى المَسرح، بفتح الميم : مرعى السَّرح، وجمعه المسارح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداوة للرعي[2].

المعجم المسرحي لـ ماري الياس وحنان قصاب :

جاء في المعجم المسرحي في مادة "سرح"، المسرح كلمة مأخوذة من فعل "سرح"، وكانت تستعمل في

الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.[3]

- **المسرح اصطلاحا :**

إذا ما حاولنا أن نلقي نظرة على مجمل التعاريف التي تناولت المسرح، فإننا نلاحظ مدى التفرع والتناقض في هذه التعاريف، بحيث يصعب علينا إيجاد تعريف شامل، قاطع، جامع إلا أننا سنحاول قدر الإمكان تضييق العدسة من أجل الوصول إلى تعريف مناسب.

(ماري إلياس) و(حنان قصاب) المعجم المسرحي :

تعددت تعاريف المسرح التي قدمتها كل من ماري إلياس وحنان قصاب، ومن أهم هذه التعاريف ما يلي:

- المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.
- المسرح هو مكان يقوم فيه العرض المسرحي.
- المسرح **Théâtre** مأخوذ من اليونانية **Theatron** التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة
- المسرح عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح **راسين**[4] ومسرح شكسبير.[5]
- المسرح هو مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال المسرح اليوناني، المسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي.

وهناك من عرف المسرح على أنه قصة حوارية تمثل ويصاحبها مناظر ومؤثرات ويُراعى فيها جانب التأليف المسرحي وجانب التمثيل[6].

نستطيع القول أن المسرح شكل من أشكال فنون التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة في التأثير في المتفرج.

- **مفهوم المسرحية :**

إذا ما بحثنا عن تعريف المسرحية فإننا نجد الكثير من التعاريف، قد يتفق بعضها، وقد يختلف البعض الآخر، ولكننا حاولنا الإلمام ببعض التعاريف التي تقربنا من الفهم البسيط لمعنى المسرحية، وكذلك قمنا برصد المواقف المختلفة فيما يخص أن المسرحية مرآة للواقع أو ليس كذلك.

الناقد والكاتب المسرحي دريدا (1631 – 1700):

إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه.[7]

هانس ساكس Hans Sachs (1494 – 1576):

على المسرح أن يصور حكاية ما، بما أمكن من الوضوح، حكاية لها بداية ووسط ونهاية يمكن أن تحدث بالفعل تحت سمعنا وبصرنا.[8]

فرديناند بروتنير (1849 – 1906):

المسرحية إبراز وتصوير لإرادة الإنسان في صراعه مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التي تحيط بنا وتستخف بشأننا، إنها واحد منا قذف فوق خشبة المسرح ضد القضاء والقدر، ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من زملائه من بنو البشر، ضد نفسه إن اقتضى الأمر، ضد اهتمامات أولئك الذين يحيطون به وضد أهوائهم وحماقاتهم وأضغانهم، إذن الإرادة هي الخاصية الأساسية للمسرحية عند **بروتنير** كما يرى أن القضاء والقدر يجعل الدراما مستحيلة، فالدراما تكمن في محاولات الإنسان لسيادة المجتمع المحيط به.[9]

وأكثر ما يشد انتباهنا من خلال هذه التعاريف هو "**الاختلاف**"، لذلك سنعرض تعريفا يوافق تصورنا حول مفهوم المسرحية، وهو "المسرحية تعني فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد، أو بعبارة أخرى إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات ومعطيات خارجية، أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج".

إذن فالمسرحية تعمل على نقل النص المسرحي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل أي من النص المكتوب إلى العرض.

2.2 بدايات السيميولوجيا المسرحية:

عرف تطبيق التحليل السيميولوجي في مجال النقد المسرحي تأخرا ملحوظا مقارنة بالمجالات الأدبية الأخرى، وقد جاء ظهوره تلبية لحاجة ملحة نتجت عن النقص الملحوظ، أو بالأحرى عجز الأدوات التحليلية التي كانت متوفرة آنذاك والمستعارة من مجال النقد الأدبي على مواكبة التطورات السريعة للممارسة المسرحية بسبب تركيز اهتمامها على النص المكتوب فقط باعتباره الجانب الأساسي في المسرح، جعلت العالم المسرحي عالما أدبيا،[10] ويوضح**Kier Elam** أن التقدم الذي حدث في السيميولوجيا كان له صدى على جميع المجالات التي تمت بالأدب، ومنها المسرح.[11]

ولقد تطرق **Tadeusz Kowzan** في مقاله "**سيميولوجيا المسرح: ثلاثة وعشرون قرنا أم إثنتان وعشرون سنة**"[12]، إلى بدايات سيميولوجيا المسرح، وقد تمت الإشارة إلى أفلاطون وملاحظاته المتعلقة بالعلامة اللغوية، و"**فن الشعر**" لأرسطو الذي ميز بين عمل الشاعر وعمل الممثل، والرواقيين، الذين يعتبرون من أوائل منظرين العلامة، والقديس أغسطيين الذي اقترنت عنده "**نظرية العلامة بالموضوع المسرحي**"، وبعد هذا أشار **Kowzan** إلى أن **F.De Saussure** لم يكن يهتم بالفن المسرحي خلافا لـ **Peirce** الذي كان معجبا به، ولكن رغم إشارات بيرس إلى المسرح في فكره السيميائي فإن هذه الإشارات تندرج في إطار السيميائيات والمسرح وليس سيميائيات المسرح.[13]

ويتفق جميع الباحثون على أن تطبيق الحقل المفهومي والإصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة براغ، التي اعتمدت على الدراسات البنيوية وعلى الدراسات الشعرية التي قام بها الشكلانيون الروس، حيث أنه في عام 1931 شهد نشر دراستين في تشيكوسلوفاكيا حولت إمكانيات التحليل العلمي للدراما والمسرح تحولا جذريا وهاتان الدراستان:

جماليات فن المسرح **Aestheticsof the art of drama** لـ **Zich** ومحاولة لتحليل بنائي لظاهرة **الممثل**An of the octor **Attempted structural analysis of phenomenon لجان موكارفسكي**.

ولقد وضع هذان العالمان الرائدان أساس ما يمكن أن نعتبره أغنى مجموعة من الأبحاث في نظرية المسرح والدراما أنتجت في العصر الحديث "ألا وهي مجموعة الكتب والمقالات التي أصدرها علماء مدرسة براغ البنائيون فيما بين عامي 1930 و1940[14] وقد أثرت "**جماليات زيخ**" تأثيرا عميقا على السيميوطقيين اللاحقين على الرغم من أنها ليست دراسة بنائية بالمعنى الصريح، ولكنها كانت تؤكد على وجه الخصوص، العلاقة المتشابكة التي تربط بالضرورة، بين نظم متغايرة وإن كان يعتمد بعضها على البعض، ولا يفرق **زيخ** بين المكونات المختلفة المتضمنة في الظاهرة المسرحية من حيث الأهمية ويرفض، بصفة خاصة، أن يعطي الصدارة بطريقة أوتوماتيكية للنص المسرحي الذي يأخذ مكانه المحدد في نظام التي تشكل كلية العرض المسرحي، بينما يمثل التحليل البنائي **لموكارفسكي**، الخطوة الأولى نحو سيميوطيقا العرض في حد ذاته فيقدم فيه تصنيفا لقائمة العلامات الإيمائية ووظيفتها في التمثيل الصامت لشارلي شابلن.

وقد تركزت هذه الدراسات على تمديد ماهية العلامة ووضعها في المسرح، مع اعتبار أن كل ما في المسرح علامة تتجاوز الوظيفة النفعية (التي أنشأت أو وضعت من أجلها العلامة، فالعلامة قبل كل شيء توضع لأداء وظيفة نفعية في المجتمع) لتكسب وظيفة رمزية دلالية، وهذا ما أطلقت عليه مدرسة براغ "**السمطقة**" **Semiotization of the object**، بحيث قام عالم الدراسات الشعبية **بيتر بوجاتريف Peter Bogatyrev**، بتصنيف المبادئ الأساسية **للسمطقة** المسرحية وقد قدم في بحثه الهام عن المسرح الشعبي نظرية تقول: إن خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء والأجساد، في وظائفها الإجتماعية العادية: "تكسب الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية على خشبة المسرح سمات خاصة لا تكون لها في الحياة العادية"، وقد أصبح هذا القول بمثابة بيان رسمي لمدرسة براغ وصار التأكيد على أولوية الوظيفة الدلالية لكل عناصر العرض تأكيدا متكررا. فبمجرد ظهور الأشياء على خشبة المسرح يلغي وظيفة الظاهرة العملية لصالح دور رمزي، أو دلالي يسمح لها بأن تشارك في العرض الدرامي، بينما تكون الوظيفة النفعية للشيء في الحياة الواقعية أكثر أهمية من دلالته، فداخل العرض المسرحي تصبح للدلالة الأهمية القصوى.[15]

وقد تحدث **بوجاتريف** أيضا عن **الدلالات المصاحبة Connotation**، حيث أن العلامة المسرحية تكتسب بالإضافة إلى الدلالة الاصطلاحية دلالات ثانوية بالنسبة للجمهور تستند للقيم الاجتماعية والأخلاقية والإديولوجية الفاعلة في المجتمع الذي ينتسب إليه الممثلون والجمهور، وقد لاحظ **بوجاتريف** قدرة هذه الدوال المسرحية على استدعاء ما وراء المعنى الاصطلاحي من دلالات، فقد يدل الزي العسكري على دلالة اصطلاحية تشير إلى فصيلة '**الدرع**' على

سبيل المثال، ولكنه بالإضافة إلى هذه الدلالة قد يحمل إلى جمهور معين معنى **الرجولة** أو**البسالة**... وتطغى في كثير من الأحيان هذه الوحدات الدلالية الثانوية المحددة ثقافيا على أساسها الاصطلاحي.

وقد أطلق على الدلالات المصاحبة اسم "**علامات العلامات**"، ويظل التعريف الذي قدمه عالم اللغويات الدانماركي **هلمسليف**Hjelmslev أفضل التعريفات لآلية الدلالات المصاحبة في اللغة وفي أنظمة العلامات الأخرى، فيعرف هلمسليف الدلالات المصاحبة السيميوطيقية على أنها "الدلالة التي يكون مستواها التعبيري سيميوطيقيا"، فالدلالات المصاحبة هي وظائف دلالية طفيلية حيث يصلح الدال في (علاقة علامية ما) أن يكون أساسا لعلاقة علامية ثانوية (يكتسب الدال 'التاج' الدلالات الثانوية التالية 'الجلالة أوالإغتصاب').[16]

وفي السيتنيات والسبعينيات من القرن الماضي تعرف الغرب الأوروبي وأمريكا على أبحاث حلقة براغ والشكلانيين الروس، واعتبرت كل العناصر في المسرح علامات وتم تصنيف العلامات إلى ثلاثة عشر نوعا من المنظومات السمعية(الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية...) والبصرية(نظم الألوان، حركة الممثل على الخشبة، توزيع الأغراض والديكور...) مع التمييز بين العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة. وتم تناول عدة اشكاليات ومنها إشكالية العلاقة بين النص والعرض، وخصوصية المنظومات الدلالية في كل من النص والعرض، وطبيعة التواصل في المسرح (رأينا هذا سابقا مع آن ابرسفيلد في العلاقة بين النص والعرض).

كما أن البلجيكي **Andre Albo** تناول سيميولوجيا العرض والعلاقة بالمرجع أي بالعالم الخارجي، كذلك فعل الإيطالي **Emberto Eco**.

نستطيع القول أن تطبيق التحليل السيميائي على الأعمال المسرحية يعود إلى حلقة براغ اللسانية في الثلاثينات من القرن العشرين أمثال(فلتروسكي، ميكاروفسكي، هانزل...) باعتمادهم على الدراسات الشعرية من النظرية الشكلية الروسية ونظرية اللغة عند دوسوسير، وتطور في السبعينات والثمانينات على يد Patrice Pavis وAnne Ubersfeld وKier Elam.

لكن هذه الدراسات المختلفة للمسرح لم تفرز نموذجا يمكن من خلاله إخضاع العرض المسرحي للتحليل الكامل، إلا أنها بما اتسمت به من تعددية ساعدت على تكوين فهم دقيق للتعددية التي تتسم بها عمليات إنتاج الدلالة في الحدث المسرحي .

3. السيميولوجيا المسرحية :

1.3 مفهوم سيميولوجيا المسرح:

سيميولوجيا المسرح استقت مبادئها من السيميولوجيا العامة وانصب اهتمامها بالإضافة إلى البحث في موضوع الدلالة إلى البحث في عملية تشكيل الرموز وإنتاج الشفرات وكيفية توظيفها لنجاح العرض المسرحي وبالتالي تحقيق عملية الاتصال في المسرح، فالتوجه الجديد في الدراسات المسرحية لا يكمن في البحث عن المعنى فقط وإنما في كيفية إنتاج هذا المعنى.[17]

المخرج للنص إلى نشاط المتفرج التأويلي، فهي درس "**عتيق**" و"**حداثي**" في نفس الوقت، لأن التفكير حول العلامة والمعنى يقع في صميم كل سؤال فلسفي، على أن الدراسة السيميائية بالمعنى الدقيق تعود إلى بيرس وسوسير، فقد لخص سوسير في كتابه "**محاضرات في السيميولوجيا العامة**" على أنها: علم يدرس العلامات في كنف الحياة الإجتماعية[18]، كما أن السيميولوجيا ساهمت بقدر كبير في تحديد الوعي النقدي، من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى.[19]

كما يتجلى ذلك في تعريف **ميشال فوكو** للسيميولوجيا بأنها:مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بتعرف العلامات، وبتحديد ما يجعل منها من علامات، ومعرفة العلاقات القائمة بينها و قواعد تأليفها.[20]

والمسرح بوصفه حاضنة ومرتع خصب للعلامات الدالة فإن شأنه شأن اللغة يحتوي على علامات لسانية وعلامات غير لسانية والاثنان تواصليان يقيمان علاقة ذهنية وصورية مع المتلقي لبث شفرات العرض وعلاماته يجب على المتلقي التعامل معها وفق ذهنية جاهزة لإلتقاط رسائل العرض وتحليله وبهذا يدخل المتلقي عبر العلامة السيميائية إلى الحصول على مجموعة من الشفرات والرموز، وهذا ما يدعو إلى القول أن المسرحية قديما وحديثا لا تخلو من دال ومدلول.

2.3 الإسهامات النظرية في السيميولوجيا المسرحية:

ظهر العديد من الباحثين والمهتمين بالمسرح والذين أرادوا دراسته وفك شفرات رسائله بعيدا عن النقد الأدبي، سنحاول تلخيص أهم ما ذهبوا إليه وكذلك أهم إسهاماتهم النظرية:

1) كير إيلام Kier Elam :

في كتابه "**سيميوطيقا المسرح والدراما**" تحدث عن الأداء المسرحي واعتبره وحدة ينتجها الممثل ويسعى المتفرج لتجميع دلالاتها المتفرقة ليعرف ما قيمتها المحددة وأعطى الأهمية في دراسته المتعلقة بالمسرح للمتفرج وتحدث عن متفرج من نوع

خاص نظرا لدوره المهم في فك أحجيات العرض وعلاماته ورموزه، حيث يرى أن العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال.[21]

فكل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل إشارة على حدة واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي، كما يحتم عليه ترتيب المعلومات كيف ما يشاء وصولا إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشكل مفاجئ ومتقطع. كما أن الترادف يعمل في النص أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يقارب أو يجانس بين الشفرات المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينهما، لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية. ويرى ايلام أيضا أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منهما إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة.

2) مارتن اسلن:

من خلال كتابه "**مجال الدراما**": كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة" عرف السيميولوجيا المسرحية على أنها "معطيات نص يُعرض على الفنان الدرامي ومن ثم على متفرج له قدرة نقدية محددة بعد العرض، كما رأى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير، حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلا وليس مجرد التسلية التافهة فقط.[22]

واسلن في مناقشته لعلامات الدراما(الأيقونة، المؤشر والرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض والممثل والمرئيات والتصميم والكلمات والموسيقى والصوت، بوصفها علامات ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالا تربط العلامات بالمؤدين والمتفرجين وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية وصولا إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقا لأثره.

وفي تأصيله للاتجاه السيمولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدأوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في الثلاثينات من القرن الماضي، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثرا برائدين هما سوسير وبيرس.

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا يُخطئ اسلن القول أن المسرح والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاما من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية"، ويرى أن ذلك القياس مضلل، لأن تعقد العرض الدرامي يصدر عنه عدد كبير جدا من الدوال في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعا لثبات المنظر المسرحي أحيانا أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي وفي تعبيرات الوجوه من لحظة لأخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات. وكذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي على عكس التعبير اللغوي، ليس عملا فرديا يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج مهما كانت فاعلية دوره في التنسيق بين عمل الفريق، بامكانه أن يسيطر تماما على المنتج الكلي(المعنى النهائي للرسالة التي تصل للمتفرج). ويقف اسلن على أن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة، فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب ويمكن قراءته كقصة، والدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية، قراءة قصة كانت أو مسرحية لا يصنع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية.

ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدراما نظم أساسية هي:

1. **الديكور**: ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي، فهو نظام
العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركات الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم.

2. **وظيفة المنظر**: وهي وظيفة معلوماتية تحدد المكان والزمان والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

3. **الملحقات المسرحية**: (الأثاث والآلات وسائر الأشياء في أثناء العرض).
4. **الضوء**: ويلعب دورا متزايدا أبدا بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية لشخصية).
5. **النص الدرامي**: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثرا دائما للأجيال القادمة، فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الاطلاق من ورائها.
6. **السياق الدرامي**: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال(ما وراء اللفظ

أو الفعل).

7. **النص الفرعي**: وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد **تشيكوف** على النسيج المعقد

للمعنى الذي يشكل النص الدرامي، فالشخصيات نادرا ما تقول ما تعنيه فعلا.

8. **الموسيقى والصوت**: وتعد من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي.

ويخلص اسلن في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية:

أ- **نظم التأطير**: وتقع خارج نطاق الدراما(المعمار/الجو).

ب - **نظم العلامات المتاحة للتمثيل**:(الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/الملابس/الماكياج/تصفيف الشعر).

ج - **نظم العلامات المرئية**: (التصوير المكاني/المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات /الإضاءة).

د – **النص**: (بمعانيه المعجمية والمرجعية الدلالية /الأسلوب /النوع"نثري، شعري" /السمات الفردية / البنية الكلية /الإيقاع / التوقيت).

ه – **نظم العلامات المسموعة**:(موسيقى /أصوات غير موسيقية).

3) **تاديوز كاوزن Tadeusz Kowzan**:

لديه اسهامات عديدة في السيميولوجيا المسرحية أهمها: "**سيميولوجيا المسرح:ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنان وعشرون سنة**"، "**العلامة في المسرح: مدخل إلى سيميولوجيا الفرجة**".

بدأ كاوزن بتحديد موضوع سيميولوجيا المسرح وبين أن موضوعها هو "**المسرح**"، ولاحظ أن مصطلح "**مسرح**" متعدد الدلالات فهو يشمل النص الدرامي والعرض المسرحي، ومقاربة هذا الأخير معقدة لتعدد أنواع العلامات فيه وأبرز أن سيميولوجيا المسرح تشمل المقاربتين معا. ولاحظ كاوزن أن عدد المؤلفات النظرية أكثر بكثير من تحاليل العروض المسرحية، والمراد هنا بالمؤلفات النظرية تلك التي تتعلق بسيميولوجيا المسرح وأقر كاوزن بأهمية إدراجها في برامج التعليم من أجل تكوين متفرج قادر على استهلاك المسرح وفك شفراته.[23]

من أشهر المنظرين لسيميولوجيا المسرح ولديه عدة مؤلفات في هذا السياق:

- **Problèmes de la sémiologie théâtrale 1976**.
- **Dictionnaire de théâtre 1980**.
- **Voix et image de la scène 1982**.

وتعرض بافيس إلى العديد من القضايا السيميولوجية في مؤلفاته، وكانت كلها تمس السيميولوجيا المسرحية أهمها: السيميولوجيا والسيميوطيقا، العلامة الدنيا في المسرح، الدلالة الإيحائية في المسرح، تصنيف العلامات في المسرح....

وقد اجتهد السيميولوجيون في البحث عن علامة دنيا واعتبروها ضرورية، وذلك اقتداءا بعلماء اللسان الذين يذهبون إلى أن "كل دراسة سيميائية بالمعنى الدقيق للكلمة تقتضي تعرف الوحدات ووصف سماتها المميزة واكتشاف معايير دقيقة لتمييزها"[24]، غير أن هذه الطريقة لا يمكن تطبيقها بشكل آلي على المسرح نظرا لتشابك وتداخل علاماته، ولكن باتريس بافيس تجاوز هذا الموقف وبين أنه ليس من المفيد في شيء بالنسبة للمسرح تقطيع العرض إلى وحدات زمنية صغرى بناءا على تحول الأنساق المختلفة، لأن ذلك من شأنه أن يدمر الإخراج ويفرط في تلاحم المشروع الركحي، وقد يكون من الأجدى الكشف عن مجموعة من العلامات التي تدل بوصفها وحدة كلية، لا عبر الجمع بين

علاماتها (أي وحداتها الدنيا)، أما عن قضية التمييز بين العلامات الثابتة والعلامات المتحولة (ديكور/ممثل/ عناصر ثابتة/ عناصر متحركة)، فلم تعد واردة في الممارسة المسرحية المعاصرة.[25]

والأمر نفسه بالنسبة لتصنيف العلامات، فهو ليس شرطا سابقا على وصف العرض، وهو أمر لا يعود فقط إلى درجة الأيقونية أو الرمزية غير واردة في الكشف عن تركيب العلامات ودلالاتها، ولكن يرجع إلى أن هذا التصنيف يظل أعم أنيفسر تعقيد الفرجة، وعوض الحديث عن أنماط العلامات (أيقونة، مؤشر ورمز)، قد يكون من الأفيد الحديث عن الوظيفة الدالة مع ايكو، فهو ينظر إلى العلامة باعتبارها إنتاجا للعملية المسرحية، أي عملية ربط واقتضاء متبادل بين مستوى التعبير (الدال السوسوري) ومستوى المحتوى (المدلول السوسوري) وهو ربط لم يكن موجودا من الوهلة الأولى، بل ينشأ من القراءة المنتجة للمخرج والمتفرج، إن هذه الوظائف الدالة التي تشتغل في العرض تقدم صورة دينامية عن إنتاج المعنى فهي تعوض التصور الذي ينظر إلى العلامات بوصفها جردا من الوحدات، وتعوض كذلك تلك النظرة الميكانيكية لشفرات التعويض بين الدال والمدلول، وهي تبيح أيضا التصرف في تقطيع الدوال، والكشف عن مدلول واحد أو دال خلال العرض.[26]

ولقد انصرفت شعبة هامة من السيميولوجيا على إثر أعمال بارث إلى استجلاء الإيحاءات التي تخلقها علامة من العلامات في ذهن المتلقي، ولعل من اليسير تكييف هذا على الفرجة المسرحية وذلك بتشجيع القارئ على إقامة سلاسل من العلامات المواكبة لعلامة مركزية، مما سيسفر عن إنتاج معاني مشتقة وهي وسيلة مشروعة لتحليل عرض من العروض، والتعليق عليه، لكن يبقى من الضروري تنظيم السلاسل المتحصلة بشكل محايث وبالعلاقة مع مختلف الأنساق الركحية، وبهذا نتجاوز مستوى العلامات الدنيا والعلامات المفردة وكذا إيحاءاتها، إلى إعادة بعض الصور الأساسية للرمزية المسرحية كما يحققها النشاط الركحي.[27]

ولا بد من الإشارة إلى سيميولوجيا المسرح اهتمت في بداياتها طبعا مع حلقة براغ بمنهجية تحليل النصوص (النص المكتوب، نص العرض)، وتوصلت إلى التركيز على نص العرض باعتباره العلامة الكبرى أو النسق الأكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية الإيمائية، وعلى أساس العرض العلامة الكبرى جرى تصنيفه إلى علامات جزئية يقوم العرض بتوحيدها، تبلورت سيمياء العرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية من ناحية، ومن ناحية ثانية تبلورت قابلية تجزئة العرض "العلامة الكبرى" إلى شبه وحدات تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها الكلام مكانته الجزئية. وهذا لا يعني أنهم أهملوا النص الدرامي حيث كان بحث فلترفسكي يعتبر أن "النص الدرامي أحد مكونات المسرح يسعى إلى رصد العلاقات بين نظام العلامات اللغوي بالنص الدرامي ونظام العلامات الخاصة بسياق العرض، التوتر الناشئ بينهما"

ويمكن القول أن السيميولوجيا المسرحية تعتبر جزءا من السيميولوجيا العامة التي طرحت لغة نقدية جديدة استعارتها من علوم اللغة، والسيميولوجيا المسرحية تسعى لأن تقدم منهجا متكاملا لتحليل العمل المسرحي (النص والعرض) على اعتبار أن كل منها يشكل لغة متكاملة ومستقلة، وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تكون هذه اللغة وفي تناول إنتاج المعنى خلافا للعلوم النقدية التي تركز على البحث في المعنى بحد ذاته.

وتطورت السيميولوجية المسرحية مثل السيميولوجيا العامة عبر تاريخها باتجاهين يتقاطعان عمليا هما سيميولوجيا الدلالة وتبحث فيما تمثله العلامة بالنسبة لمستخدميها وسيميولوجيا التواصل وتبحث في آلية تشكيل رموز الرسالة أي الترميز من قبل المتلقي وهذا ما يعرف بآلية تبادل المعلومات.

4. خاتمة:

ختاما نقول أن السيميولوجيا هي تحليل أكثر منها موقفا نظريا باعتبارها طريقة عمل، واقترابها من المسرح من أجل فتح الطريق إلى ممارسات وإمكانيات ورؤى جديدة للتحليل. فمنهج التحليل السيميولوجي في المسرح يتميز بمرونة تطبيقية كالمرونة الدلالية لمختلف علاماته، فكما أن العلامة في المسرح تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه كذلك التحليل السيميولوجي يستطيع أن يوظف بأشكال مختلفة ويتغير بتغير مختلف أنواع المسرحيات، ويقول باتريس بافيس في هذا الشأن: ليست السيمويولوجيا بأي حال من الأحوال مجرد آلة أو تقنية لإنتاج خطابات جاهزة ومعدة سلفا عن النص أو خشبة المسرح إلا أنه من الضروري في واقع الأمر بناء مثل هذه الآلة التحليلية التي يجب أن لا يحكمها

أي تصور مسبق كما لا بد أن تبنى وفقا لمتطلبات المسرحية موضوع الدراسة، أي أننا عندما نحلل الشفرات والأنظمة الدلالية الخاصة لعرض ما فنحن هنا لسنا بموضع إعادة اكتشاف ما قرره كل من المخرج والمؤلف، ولكننا نضطلع بتنظيم العرض والنص باعتبارهما نسقا دلاليا محملا ومولدا للمعاني يرتبط فعل إنتاجه واتساقه ارتباطا شرطيا بالحدث المسرحي موضع التحليل ما يرتبط أيضا بالمحلل ذاته.

5. الشكل الخاص بتصنيف العلامات المسرحية عند تاديوز كاوزن:

الكلمة النغمة	النص المنطوق		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
المحاكاة الإيماء الحركة	تعبير الجسد			المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
الماكياج تصفيف الشعر الملابس	مظهر الممثل الخارجي	الممثل	علامات بصرية	المكان	
الإكسسوار المناظر الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
الموسيقى المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية خارج الممثل

تصنيف تاديوز كاوزن

6. قائمة المراجع:

- المقالات:

باتريس بافيس، ترجمة محمد العماري، قضايا السيميولوجية المعاصرة، **مجلة العلامات**، العدد16، ص77.

المؤلف(ة)، عنوان المقال، اسم المجلة، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.

- مواقع الانترنيت:

نورا أحمد، السيميولوجيا المسرحية (هل تجيد حرفتها أم تكفي أن تكون موهبة؟) من الموقع الالكتروني
http://Wahajmmnour.jeeran.com/blog/archive/2008 تاريخ المعالجة الالكترونية، 26-05-2011 على الساعة: 10.20.

7. هوامش:

[1]- ابن منظور:هو أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لغوي مصري ولد عام 1232 وتوفي عام1311، اشتهر بمعجمه "لسان العرب" من كتبه (المنتخب، المختار في النوادر والأشعار.

[2]- ابن منظور، **لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)**، قدم له عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، لبنان المجموعة2، ص182.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب، **المعجم المسرحي**، بيروت، 1997، ص424.

[4]- راسين Racine (راسين جان/Racine Jean)، شاعر ومسرحي فرنسي ولد سنة1639 وتوفي عام1699، استوحى فنه من الأدب اليوناني، امتازت تمثيلياته بوحدة الموضوع والأشخاص العميقة، كما امتاز شعره بالصفاء. أنظر Petit larousse illustré, imprimé en France , 2007 , p1667.

[5]- شكسبير Shakespeare William (1564-1616): شاعر مسرحي انجليزي، امتاز بتحليل عواطف القلب البشري من مسرحياته(هاملت، عطيل، تاجر البندقية).

[6]- محمد سيد حلاوة وطارق جمال الدين عطية، **مدخل إلى مسرح الطفل**، مؤسسة حورس الدولية، مصر، سنة2002، ص9.

[7]- شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية، ط1، مصر، سنة2001، ص ص 9، 13.

[8]- عادل رضا، **الدراما بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، سنة1982، ص116.

[9]- المرجع نفسه، ص164.

[10] -Bernard Andrés, **voix et image**, vol2 n3, 1977, p439.

[11] - Kier Elam, **Sémoitics of théatre and drama**, Methuen, London, 1980 p1.

[12]- محمد التهامي العماري، **حقول سيميائية**، مطبعة أنفو برانيت، فاس، المغرب، 2007، ص49.

[13]- نفس المرجع، ص49.

[14]- كير ايلام، ترجمة سيزا قاسم، **العلامات في المسرح**، ،ص57.

[15]- كير ايلام، **م س ذ**، ص79.

[16]- المرجع نفسه، ص82.

[17] - Patris Pavis, **problèmes de sémiologie théâtrale**, les presses de l'université du Quebec, 1976, p5.

[18] -F . De Saussure , **Cours de linguistique générale**, Paris Payote , 1971 , p 32.

[19]- رولان بارث ، ترجمة منذر العياشي، **نقد و حقيقة**، مركز الإنماء الحضاري ، 1994 ، ص 33 .

[20] - M . Foucout , **les mots et les choses** , Paris , Gallimard , 1996 , P44.

[21]- يُدرس كير إيلام الأدب الإنجليزي بجامعة Florence بايطاليا، ويركز في معظم كتاباته حول الدراسات المسرحية وينتهج فيها المنهج السيميوطيقي مع تأكيده على آليات الاتصال، يغطي كتابه "سيميوطيقا المسرح والدراما " مجموعة كبيرة من القضايا المتعلقة بماهية العلامات المسرحية وتوظيفها، كما له مؤلف مفصل حول مسرح شكسبير بعنوان: عالم شكسبير الخطابي.

[22]- نورا أحمد، السيميولوجيا المسرحية (هل تجيد حرفتها أم تكفي أن تكون موهبة؟) من الموقع الالكتروني http://Wahajmmnour.jeeran.com/blog/archive/2008 تاريخ المعالجة الالكترونية، 26-05-2011 على الساعة: 10.20.

[23]- قدم تاديوز كاوزن تصنيفا للعلامة المسرحية وضحناه بجدول قدمناه في أخر المقال.

[24] - E.Benviste, **problems de languistique générale**, Gallimard, paris,1974, p64.

[25]- باتريس بافيس، ترجمة محمد العماري، قضايا السيميولوجية المعاصرة، **مجلة العلامات**، العدد16، ص77.

[26]- باتريس بافيس، **م س ذ**، ص78.

[27] - المرجع نفسه، ص81.