مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية
Eissn :2602-5264 Issn : 2353-0499
المجلد 10 /العدد: 2 (2022)، ص: 631- 641

سيميوطيقا المسرح بين إرهاب النص وسلطة المخرج

The semiotics of the theater between the terror of the text and the authority of the director

د.فوزية عكاك[1]

[1]جامعة الجزائر "3" .كلية علوم الإعلام والاتصال. الجزائر.

Akkakfouzia52@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/03/07 تاريخ القبول: 2022/03/11 تاريخ النشر: 2022/05/10

الملخص:

يتناول هذا المقال مدى مواءمة تطبيق منهج النقد الأدبي في تحليل الأعمال المسرحية انطلاقا من النظرة التي كانت تعتبر أن العمل المسرحي نوع أدبي، وبالتالي فهو يخضع أثناء تحليل مادته للأدوات المعرفية نفسها المطبقة على بقية الأنواع الأدبية، حيث كان الاهتمام ينصب حول حياة الكاتب ومدى تأثيرها في العمل المسرحي والعلاقة بين مختلف عناصرها، كما اهتمت الدراسات المسرحية – وعلى غرار بقية الأنواع الأدبية- في مرحلة لاحقة في البحث في العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أثرت بدورها في الإنتاج المسرحي.

وعليه، فإن هذه الدراسة تطرح الاتجاهات المختلفة للنقاد في دراسة المسرح، والتي تفصل بين كون المسرح نصا" أدبيا" وبين كونه" عرضا" يقدم أمام الجمهور، حيث كان لا بد من ابتكار أدوات جديدة تجيب عن أسئلة تطرحها الأشكال الفنية الجديدة. وتوصلت الدراسة إلى نتائج عديدة، على غرار، أن العمل المسرحي عملا تركيبيا قائما على تركيب الأشياء أو الأغراض ووضعها في فضاء العرض، كما طرحت مفاهيم من شأنها تغيير النظرة إلى المسرح، وأنه لا يمكن الحديث عن المسرح إذا لم ينظر له خارج مفهوم الأدب، وهذا ما من شأنه أن يفتح النقاش في الجامعة الجزائرية التي فتحت تخصصات في المسرح من خلال التساؤل الآتي: هل يمكن التكوين في المسرح من داخل مدرجات الجامعة فقط؟

الكلمات المفتاحية: سيميوطيقا؛ المسرح - المخرج - النص - الكاتب - المحاكاة

This article deals with the suitability of applying the literary criticism approach in analyzing theatrical works from the view that the theatrical work is a literary type, and therefore it is subject, during the analysis of its material, to the same cognitive tools applied to the rest of the literary genres, where the attention was focused on the writer's life and its impact on the life of the writer. Theatrical work and the relationship between its various elements. Theatrical studies - like the rest of literary genres - at a later stage were interested in researching the political, economic and social factors that in turn affected theatrical production.

Accordingly, this study presents the different trends of critics in the study of theater, which separates the theater from being a "literary" text and being a "show" presented to the audience, as it was necessary to invent new tools that answer the questions posed by the new artistic forms. The study reached several results, such as that theatrical work is a synthetic work based on the installation of objects or purposes and placing them in the display space, as well as concepts that will change the view of theater, and that it is not possible to talk about theater if it is not viewed outside the concept of literature, and this What would open the debate in the Algerian university, which opened specializations in theater through the following question: Is it possible to train in theater from inside the university's stands only?

المؤلف المرسل: د.فوزية عكاك

ظهر مصطلح السيميوطيقا في العديد من المدونات، لكن العلم في ذاته وتجليه في شكل نظرية، انبثق مع عالم المنطق الأمريكي شارل سندرس بيرس بمصطلح السيميوطيقا(Sémiotique) وعند سوسير بمصطلح السيميولوجيا (Sémiologie) فمن الممكن أن"نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته بـ Sémiologie، أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية (Sémion)، بمعنى دليل، ولعله سيمكننا من أن نعرف مم تتكون الدلائل والقوانين التي تسييرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون [1] (دي سوسير، 1985، ص37).

المسرح:

عرفت كلمة مسرح عبر التاريخ الإنساني عدة دلالات، هذه الدلالات تظهر من خلال تنوع وتعدد النظرة إلى هذا الفن، فاستخدمت كلمة مسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، ويعتبر أرسطو أن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة كالملحمة والتراجيديا تحقق المحاكاة من خلال الفعل، وقد كان ذلك وراء النظرة التي حكمت لفترة طويلة بالنقد الغربي، حيث اعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبية [2] (حنان قصاب، ماري إلياس، 1997، ص 422)، كما تستخدم كلمة مسرح للدلالة على عدة أشكال فنية، حيث تستعمل مثلا للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، في عملية قوامها الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى، وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض، وتستخدم كلمة مسرح للدلالة أيضا على المكان الذي يقدم فيه العرض، وكلمة Théâtreمأخوذة من اليونانية Theatron التي تعني حرفيا الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من الفعل "سرح" ومنه مَسرَح: (اسم)، الجمع : مَسارِحُ، اسم مكان من سرَح، والمَسْرَحُ : مَرْعَى السَّرْح، والمَسْرَحُ: مكان تُمثّل عليه المسرحية [3] (https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/).

المخرج:

مُخرِج :اسم فاعل من أخرجَ، المُخْرِج: الذي يظهر العمل المسرحيّ أو الرِّوائيّ بوسائله الفنّيّة على المسرح أو على الشَّاشة: -مُخرِج المسرحيّة/ المسلسل[4] (https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/).

يتحدد "مفهوم الإخراج" كفن تجسيمي ويعتمد على التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين عام، هو عمل تطبيقي أكثر منه تنظيري. وتنبني عملية الإخراج أساسا على أنها عملية تخطيطية قصد تحقيق فعل قائم داخل زمان وفي مكان محدد بكل أبعاده، والعمل الإخراجي هو تحقيق لنتاج بواسطة نوع من الحرفية. وفي فن الإخراج يكون المخرج هو المقترح للرؤية ومحققها، أي أنه المحقق للعرض المسرحي.

فن الإخراج هو حركة تقنية شرط أن تكون إبداعية، تعتمد في تحقيقها على ما هو تكويني أو بنائي أو إنشائي أو تعييني أو تجسيمي وهو فعل يقام في المواجهة، أي ما يمكن رؤيته. بمعنى تحقيق النص الدرامي على الركح، إذ مهما كان النص الدرامي مكتملا في قراءته فإن اكتمال صورته تكون على الركح [5] .(عبدالحق ميفراني/https://www.diwanalarab.com

مقدمة

أمام النظرة الضيقة لمفهوم المسرح والتي لم تخرج عن دائرة الحقل الأدبي، ظهر اتجاه آخر يرفض إخضاع المسرح إلى تقنيات التحليل الأدبي، وطرح وطور أدوات بإمكانها أن تغير النظرة إلى كل ما هو مسرحي، حيث صار هذا الأخير مرتبطا بعالم "العرض"، حيث كان لظهور سيميوطيقا المسرح وتطورها في النصف الثاني من القرن العشرين، نوعا ما وليد حاجة نجمت

عن النقص الواضح في الأدوات المعرفية التي يقدمها التحليل التقليدي، هذا التحليل الذي كان يصب اهتمامه على "النص المكتوب" باعتباره المنطلق الأساسي للمسرح. لقد أثبت التحليل التقليدي أنه غير قادر على مواكبة تطور الممارسة المسرحية، وعليه، قدمت سيميوطيقا المسرح أدوات معرفية جديدة لتحليل النص والعرض المسرحي.

لكن، قبل الحديث عن إفرازات هذا العلم في مجال المسرح، لا بد من طرح العديد من التساؤلات التي شكلت منطلقات الاتجاه الثاني الذي يرفض اعتبار المسرح جنسا أدبيا، نوجزها في جملة من التساؤلات: هل ينتمي المسرح إلى جنس الأدب؟ هل ينتمي المسرح إلى مجموعة الفنون الجميلة؟ وهل النص المكتوب قادر على خلق المسرح؟ وهل يتوجه كاتب النص المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج؟ وهل يمثل النص المكتوب وحده اللغة المسرحية؟ أم أن هناك لغة أخرى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار حتى يكتمل العمل المسرحي؟ بعبارة أخرى ما هي اللغة المسرحية؟

في البداية ينبغي الإشارة إلى موقفين أساسيين بخصوص نظرة الباحثين إلى العلاقة بين النص والعرض المسرحي:"الأول، يعتبر تقليديا، إذ يعطي للنص مكانة متميزة، حيث يعتبر أن العرض ما هو إلا انعكاس للنص وترجمة صادقة له، أما وظيفة المخرج فتنحصر في ترجمة أو قراءة المسرحية التي هي في الأصل نص أدبي لغوي إلى لغة مسرحية دون أن يضيف إليه شيئا في ذاته. أما الموقف الثاني فينطلق من المسرح على أنه عبارة عن احتفال يقدم للمشاهدين وأن النص عنصر من بين العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي" [6](بوكروح، 1998، ص 78)

أولوية النص المطلقة

يرى أنصار هذا التوجه في العرض المسرحي تعبيرا أو ترجمة للنص المكتوب، ومنهم من يرفض العرض رفضا تاما ويعد النص عالما مسرحيا قائما بذاته، ومنهم من لا يرفض العرض ويراه عنصرا متمما من عناصر الإكسسوار، فالمخرج حسب هذا التوجه ما عليه إلا القيام بترجمة حرفية للنص، حيث سبق لنقاد الأدب عامة أن سلموا بأولوية الدراما المكتوبة، هذا أنه يجري وصف العرض عامة وكأنه تحقيق (بالفعل أو بالقوة) للنص. فالنص المكتوب يقيد العرض في نواحي مختلفة، ليس فيما يقوله الممثل لسانيا وفي إنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك تعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الروامز المسرحية، وبما أن كتابة الدراما تسبق تزامنيا أي عرض، فقد كان من المنطقي أن يجري التسليم بأولوية النص المطلقة.

من جهته، يدعم أرسطو هذا التوجه من خلال ما طرحه في كتابه "فن الشعر"، حيث يعتبر أن للمنظر المسرحي، أي للعرض المسرحي، جاذبية عاطفية خاصة لكنه أضعف عناصر العمل الدرامي فنا وأقلها ارتباطا بفن الشعر، فقوة التأثير تراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ولا يؤثر غيابهم فيها [7] (هلتون، 1994، ص31)، وقد وجه لأرسطو عدة انتقادات في هذا المجال تمثلت في انكاره لوجود فن العرض المسرحي كفن مستقل عن فن الشعر الدرامي، لكن كيف يفسر أن بعض النصوص المسرحية تتحول على أيدي ممثلين إلى عروض مسرحية جيدة وهنا حقيقة هامة وهي عدم وجود علاقة حتمية بين القيمة الأدبية لنص درامي وقوته كعرض مسرحي، أما الخطأ الثاني الذي يعيب رأي أرسطو فهو نظرته إلى خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية.

إن مهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته، فنصه لا يعدو أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية، حيث يقود الوعي بالعلاقة التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين إلى الإفاضة في الإرشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات، ورغم ذلك ما زالت النظرة إلى العرض المسرحي كفن ينتمي إلى أصول أدبية نصية هي النظرة السائدة، بل أن العديد من نقادنا المعاصرين يتبنونها ضمنا حين يستخدمون

مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء" [8] (هلتون، 1994، ص 32). في هذا الإطار، يشكل النص المسرحي بالنسبة للمخرج الفرنسي "جاتيون باتي" الجزء الأساسي من المسرحية، فهو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة في التمرة لكي تضمن نمو ثمار أخرى، ينتظر النص في المكتبة عندما يزول سحر العرض، ليبعث ذلك السحر من جديد [9] (زلط، 2000/1999،ص 115)، ويرى البعض الآخر أن أعظم عرض مسرحي في العالم إذا لم يكن معتمدا على قوة " النص" (لن نقول قوة الحوار) فلن يصبح أكثر من كتابة صور تافهة، ومن ثم كان خطأ العروض المعاصرة التي تضع الثقة في المخرج والممثلين، ومن ثم كان خطأ نصوص " العروض الجماعية" التي تفتقد إلى قوة الكاتب [10] (آبرسفيلد، 1996، ص21).

إن عددا من علماء السيميوطيقا كانوا يؤمنون بأن رموز العرض " مسجلة " في النص في شكل إيماءات، أي إشارات خاصة بالفضاء وبالرمز وبالحركة يكشف عنها النص. صحيح أن هذه الإشارات مفيدة، فهي توجه جزء من العرض، ولكن جزء منه فقط، فما العمل بالنسبة للإشارات الغائبة مع أهميتها؟، حينما لا يكون في النص ما يخبرنا (لا الإيماءات ولا الإشارات الإرشادية) بالكيفية التي ينبغي أن تظهر بها شخصية ما، فلا بد أن تظهر هذه الشخصية، وعلى الإخراج أن يسد النقص الموجود في النص، أن يخترع ما لا يقوله النص [11] (آبرسفيلد، 1996، ص 15). في حين، يرجع البعض عدم اهتمام النقاد بالجوانب الأخرى التي يتطلبها العرض إلى أن فن الإخراج كان في طور النشأة وأن التركيز كان ينصب على الجانب الأدبي متجاهلين في ذلك بقية الروامز غير اللغوية التي من شأنها أن تعادل النص المكتوب أو أن تفوقه أحيانا أو أن تكمله أحيانا أخرى.

وترى الكاتبة الفرنسية آن أبرسفيلد أن النظرة الكلاسيكية التي تفضل النص والتي لا ترى في العرض إلا تعبيرا وترجمة للنص الأدبي تحصر مهمة المخرج في هذه الحالة في ترجمة النص المكتوب إلى لغة أخرى، هذا النص الذي من شأنه أن يبقى " وفيا" للنص الأدبي. تطرح هذه النظرة بدورها فكرة جوهرية تتمثل في المعادلة السيمنطقية بين النص المكتوب والعرض، لكن هذه المعادلة يشوبها نوعا من الغموض، إذ أن مجموع العلامات المرئية، المسموعة، والموسيقية (المنتجة من طرف المخرج، القائم بالديكور، الموسيقيين، الممثلين) تشكل معنى (أو مجموعة من المعاني) غير التي يتضمنها النص المكتوب [12] (Ubersfeld ,1978 ,p.16). وتطرح نفس الكاتبة بعض النتائج المترتبة عن تفضيل النص المكتوب عن العرض، حيث تعمل هذه النظرة على سد نظام العرض والحد من مواهب المخرجين والممثلين، بالإضافة إلى ذلك فإنها تطرح قراءة النص المكتوب "ككتلة"، هذه الأخيرة لا تسمح بإعادة إنتاجها عن طريق أدوات أخرى والتي تمنع بذلك أي إنتاج فني، مع العلم أن النص المكتوب يحتوي على ثقوب أو ثغرات تملأ من طرف صانعي العرض المسرحي.إن هذا التوجه يمنع أي تطور لفن الخشبة، إن التفضيل المعطى للنص من شأنه أن يصيب المسرح بالعقم – على حد تعبير آن أبرسفيلد-، إذن لا يمكن اعتبار العرض المسرحي خادما للنص المكتوب، إن فكرة الأمانة لا يمكن أن يعول عليها، إن الأمانة مع النص تعني خيانة المعنى الذي ينبغي على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور الذي يتوجه إليه العمل.

العرض المسرحي ليس جنسا أدبيا

أما الفريق الثاني، فيرى في العرض العنصر الأساسي في العمل المسرحي انطلاقا من أن المسرح هو فن الاحتفال، إن المسرح الحقيقي بالنسبة لآرتو هو " المسرح الذي يحرك المتفرج ويؤثر فيه، إن المسرح الحقيقي هو مسرح تواصلي، معد، مؤثر لا يقيد في نص مكتوب، بل يأخذ في الحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار وتعبر عنها أكثر من اللغة المكتوبة[13] (بصل، د.ت.ن، ص 19).

ويعتبر آرتو من الذين رفضوا التعامل مع النص المكتوب واعتبروا أن المسرح هو هذه الاحتفالية الحية والارتجالية التي تتم بين المتفرجين والممثلين، حيث أن اللغة المسرحية التي يتكلم عنها آرتو تختلف عن اللغة المسرحية التي يقصدها العالم اللساني فردينان دي سوسير، ولكن آرتو يريد للغة المسرحية أن تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة والملموسة، فهو ينظر إلى اللغة المسرحية على أنها لغة صعبة ومعقدة، لأنها متشكلة من موسيقى ورقص ورسم وإيماءة وحركة ونبر وهندسة وديكور وإضاءة [14] (بصل،د.ت.ن، ص 20).

وتجدر الإشارة إلى ضرورة التذكير بأن الكاتب آرتو، بالإضافة إلى كتاب آخرين، يولون أهمية كبيرة للعلامات غير اللغوية التي ينتجها العرض المسرحي دون أن يقللوا من أهمية العلامات اللغوية التي تنتج النص والتي تتضمن بالتأكيد علامات العرض. إن الخصوصية التي يتميز بها الفن المسرحي والتي تجعل من هذا الأخير فنا يقوم على لقاء المؤدين بالجمهور وجها لوجه في موقف يزيد من تعقيد وجود دوال مادية حقيقة على خشبة المسرح (وإن تناقصت إلى حد العدم في مسرح بيكت)، ولهذا يختلف نظام الاستجابة في المسرح عنه في عملية القراءة، فإذا كانت مسرحيات" بيكت" لا ترضى الجمهور لأنها ترفض أن تطرح معاني محددة، فإنها بلا شك ترضيه من الناحية الفنية والمسرحية [15](بينيت، 1994، ص 74).

أن المسرح الذي يتطلب إنتاجا مشهديا (تمثيل –إضاءة- ديكور- ملابس) هو المسرح الذي أراده موليير والذي كتب: " نعرف أن الكوميديات لم تكن لتبدع إلا من أجل أن تمثل ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيونا قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة. إن النص بالنسبة للقارئ الواحد أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادي إلى ذهن أحادي، في حين أن العرض موقف اجتماعي حي نابض، يجده جانب من المجتمع يمثله الفنانون المسرحيون أمام جانب آخر من المجتمع يمثله الجمهور بكل ما يترتب عل ذلك من إثارة واستفزاز [16] (بصل، د.ت.ن.، ص 19).

من جهته، أكد الباحث مخلوف بوكروح أهمية العرض المسرحي، حيث اعتبر أن النص الدرامي المكتوب لا يشكل هيمنة في العملية المسرحية، لأن العرض المسرحي المجسد فوق المنصة يعتبر خالقا للنص، وهو الذي يمنحه دلالته، وفي هذه الحالة فإن المخرج المسرحي لا يتقيد بالضرورة في قراءته للنص الدرامي بنوايا الكاتب، بل سيعمل على توليد معان جديدة من خلال أنساق دلالية مختلفة، إذ يحول النص المكتوب إلى نص مؤدى، و"بطبيعة الحال فإن النص المسرحي كتب لكي يعرض ومن ثم فإن النص ينبغي أن يترك الفرصة لاحتمالات العرض، إن العرض يشكل نظاما من الرموز يسير جنبا إلى جنب مع الرموز اللغوية للحوار ومن ثم يزود حديث الشخوص بظروف بيانية وإيضاحية خيالية [17] (آبرسفيلد، 1996، ص 14).

وحسب بعض الباحثين، تظل خشبة المسرح المكان المناسب لدراسة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التجربة الجمالية، يشارك في إحيائها عدد من العناصر غير الأدبية، وليس نمطا أدبيا يمكن الاستمتاع به في مكان منعزل، كما يمكن الاستمتاع بالفنون الأخرى كالقصة والشعر وغيرها. ومن هذا المنطلق، يقول ت. كانتور في كتابه(مسرح الموت)" أنه ينبغي أن نسلم بأن الحقيقة الأدبية الخيالية للفن، تعد شيئا مختلفا عن تنفيذها المادي في الزمان وفي المكان فوق المنصة [18] (آبرسفيلد، 1996، ص 11)، نحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائم، هذا يعني أن "العرض المسرحي" بالمعنى الواسع، سابق، بشكل ما عن النص.

إن المسرح بما يطرحه من تعدد في العلامات المستعملة بالمقارنة مع بقية الفنون الأخرى، يحتاج إلى طرح مستوى آخر من القراءة، وفي واقع الأمر ليس " للكلمة" تلك الأهمية الجوهرية في المسرح مثلما نجدها في النص المكتوب، فرغم كل شيء

يعد التمثيل الإيمائي والفيلم الصامت من الأشكال الفنية المقبولة، أما الشيء غير المقبول فهو وجود مسرح لفظي يفتقر إلى التعبير بالوجه والتعبير الجسدي، ذلك لأن عملية فك الشفرة التي يقوم بها المتفرج تعتمد بشكل كبير على الوسيط الحركي والمرئي، والذي يعتبر في بعض الأحيان الوسيلة الوحيدة التي تشفر بها الرسائل" [19] (بينيت،1994، ص 17)، حيث إن العبارة في النص المسرحي، مع أن لها " مدلولا"، تكون بلا معنى، إنما يصبح لها معنى حينما تتحول إلى حديث، حينما ندرك كيف تم إنتاجها، ومن الذي أنتجها ولمن، في أي مكان وفي أي ملابسات وهكذا نرى أنه لكي ننتقل من النص المسرحي (الحوار) إلى النص المعروض، لا يمكن أن يكون ذلك بالترجمة ولا بالتأويل وإنما بإنتاج معان [20] (آبرسفيلد، 1996، ص 17)، كما يشكل المسرح حسب رولان بارث هدفا سيميولوجيا متميزا لأن نظامه متفرد(متعدد الأصوات) قياسا إلى نظام اللغة الخطي" [21] (Barthes,1994, p.259) ، حيثث يعد تعدد المستويات بالنسبة لمكونات العرض المسرحي الظاهرة التي قام كل من "امبرتو إيكو" و" بارث" بتوصيفها.

إن العرض المسرحي- على نقيض النص المكتوب- يكون متاحا لجمهوره في فترة زمنية محددة، وفضلا عن ذلك فإن الحدث المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة، إنه عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين الذين من خلالهم يؤتي الحدث المسرحي آثاره، ويختلف العرض المسرحي بطبيعة الحال عن العمل المكتوب ذلك أنه يدخل في علاقة مباشرة مع جمهور المتلقين، تلك العلاقة التي تأخذ شكل القبول من جانب الجمهور أو التعديل أو الرفض، وقد انعكس هذا التعقيد التي تتسم به العلاقة بين العرض والجمهور على متخصص السيميوطيقا الذي شرع يولي اهتمامه بنماذج التواصل المسرحي" [22](بينيت، 98،1994).

إنه لمن المفيد أن نعرف أن مقولة أسبقية العرض المسرحي وأولويته على النص المسرحي تعود إلى العصر القديم وبالتحديد عصر روما ولنأخذ على سبيل المثال مسرح الأحداث الذي كان معروفا لدى الرومان، حيث النصوص المكتوبة لم تصبح مسرحية إلا عندما قدمت على خشبة المسرح ولو لمرة واحدة، فالنص لم يكن إلا حجة (Prétexte) للعرض، أي أن المسرحية التي لا تعرض تظل غير مكتملة وناقصة، ولكن هذا لا يعني أن النص المسرحي غير قابل للقراءة التي بفضلها يحكم على قابلية النص وصلاحيته للعرض، تكتب المسرحيات أساسا للتمثيل لا للقراءة، لكن المسرحيات الجيدة هي الأخرى تقرأ مثل ما يقرأ أي عمل أدبي، ومنذ القديم استطاع الدارسون أن يميزوا بين المسرحيات الصالحة للقراءة والمسرحيات الصالحة للعرض [23] (بوكروح، 1993، ص18).

إذن يتضح من خلال ما تقدم أن هناك فريق يدافع عن أولوية النص المسرحي عن العرض المسرحي، حيث يصبح هذا الأخير ترجمة للنص الأدبي وخادما له معتبرين المسرح جنسا أدبيا، وبهذه النظرة فقد قلص هؤلاء من الدور الذي يلعبه المخرج وباقي الأطراف المشاركة في هذه العملية، لكن حتى وإن سلمنا أن العرض" يقول" كل النص، فإن المتفرج، لن يسمع كل النص، لأن جزء هاما من المعلومات سيمحى، إن فن المخرج والممثل يكمن في عملية اختيار ما الذي لا يجب أن يسمع، تاركين الفرصة لباقي العلامات أن تتكلم بلغتها، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نتكلم عن معادلة في المعنى.

وبهذا فإن العرض المسرحي لا يمكن أن يكون ترجمة للنص الأدبي ففيه يتم الانتقال من استعمال علامات لغوية إلى علامات غير لغوية، وبالتالي الانتقال من لغة إلى لغة أخرى، فالنص "الحوار" داخل العرض المسرحي، بوصفه رموزا لغوية " على المستوى الصوتي" فلماذا نترجم نصا مفهوما على حد تعبير آن أبرسفيلد، لكن يمكننا أن نتحدث عن الترجمة فيما يتعلق بالإرشادات الوصفية التي تكون في ثنايا النص. أما فيما يتعلق بـ "النص الإرشادي" الذي يحتويه النص الأدبي، عندما يتم نقله إلى المنصة، فهو ليس ترجمة وإنما عملية تنفيذية. ومن هذا المنطلق فإن الكاتبة آن أبرسفيلد تعتبر أن لفظ"عرض"

Représentation غير مناسب، مع أنه هو المستعمل (ومن الصعب إهماله)، باعتبار أنه يفترض إعادة تقديم شيء سبق تقديمه في مجال آخر (كتاب أو كتيب) للمرة الأولى.

أما الفريق الذي أعطى الأولوية للعرض المسرحي فيرى أن خشبة المسرح تظل المكان الأنسب لدراسة المسرحية باعتباره شكلا من أشكال التجربة الجمالية، نافين بذلك صفة الجنس الأدبي عن المسرح، وبطبيعة الحال دون إهمال النص الأدبي الذي يعتبر عنصرا من بين العناصر المشكلة للظاهرة المسرحية، فالنص الأدبي موجود داخل العرض المسرحي ويتحقق على الخشبة.

ويشير الباحث "آرتو" أن النسبة المخصصة لـ "النص" يمكن تقليصها إلى " اللاشيء"، حيث أثرت اقتراحات عديدة ضرورة التمييز بين النص والعرض من بينها اقتراح إريكا فيتشر ليشت- باحثة ألمانية- التي ترى أنه إذا كان النص يتكون من إشارات لفظية " حروف"فقط، فإن العرض يتكون من إشارات لفظية وغير لفظية، كإشارات ما وراء اللغة، والإشارات الصادرة عن حركة الجسم وعلاقاتها بالكلام والملابس والإكسسوار ومكان وزمان المشهد المسرحي، ومن هذا التمييز نستخلص أنه لا وجود لإشارات مشتركة بين النص والعرض، فالإشارات اللفظية في النص تظهر في شكل حروف، أما ألإشارات التي يتضمنها العرض فتظهر في شكل أصوات.

وانطلاقا من هذا التباين بين الإشارات النصية والإشارات الخاصة بالعرض، تبرز ضرورة معالجتها باعتبارهما نصين يخضعان لنظامين سيمنطيقيين متباينين الأول يتعلق باللغة والثاني يخص العرض (الذي يضم اللغة المنطوقة وأنساق إشارية عديدة غير لفظية)، أي أن العلاقة بين النص والعرض صيرورة، يشكل النص بواسطة نظام سيميوطيقي معين، ثم يحول إلى نص بنظام سيمنطيقي آخر كما أوضح Lotman، إن أي نظام سيميوطيقي لا بد أن يتصف ويتحدد بصفات معينة وقيود خاصة به فيما يتعلق بالأشياء التي يراد تشخيصها [24] (بوكروح، 1998، ص 82).

إذن من اللحظة التي يواجه فيها المخرج نصا مكتوبا، فإنه يجد نفسه أمام نظامين من الرموز اللغوية: أولهما، يتمثل في الإرشادات ووظيفتها التوجيهية، إذا شئنا في برمجة صياغة الرموز الخاصة بالعرض، وثانيهما، الذي سوف يعرض على الركح في شكل صوتي (وليس في شكل رموز مكتوبة) ويمثل الحديث الذي سيتبادله الممثلون على المنصة، أما بالنسبة للرموز غير اللغوية فتتمثل في عمل المخرج، والممثل، والسينوغراف وكل القائمين على العمل المسرحي.

ومن أجل قراءة المسرح قراءة سليمة موضوعية وممكنة فإنه لا بد من الابتعاد عن " إرهاب النص" و"إرهاب العرض" على حد تعبير آن أبرسفيلد، إن المسرح يرتكز في الواقع على مجموعتين متقاطعتين من العلامات اللغوية، مجموعة العلامات اللغوية للنص المكتوب ومجموعة العلامات اللغوية وغير اللغوية للنص المعروض، فليس مهما أن نطرح الأسئلة حول أسبقية العلامات اللغوية أو غير اللغوية، بل نتعرف على طبيعة العلاقات القائمة بين مجمل هذه العلامات والتي تنسج باختلافها وانسجامها مع العمل المسرحي" [25](بصل، د.ت.ن، ص 23)، إن المسرح هو فن المفارقة ذاتها، فهو إنتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد، وهو فن أبدي قابل لإعادة إنتاجه وتجديده إلى ما لا نهاية، وفن وقتي لا يمكن إنتاجه مطابقا لذاته، إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي... لكن النص من الوجهة النظرية لا يمكن المساس به فهو ثابت " أبدا [26] (Ubersfeld, 1978,p. 18)

النص "الجنين"

يرى " بريخت" أنه لا يمكن أن نفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتبا للنص، وبين المخرج الذي ينفذ العرض، إن العرض ينسب إليهما معا، وهذا يبرر الدعوة إلى إعادة كتابة الأعمال الكلاسيكية طبقا لنظام شفرة جديد أو تصور حديث.

يسوقنا هذا القول بوجود، قبل النص المسرحي، نوع من النص الجنين على حد تعبير " جوليا كريستيفا"، نص جنين سابق في الوقت نفسه على النص المكتوب وعلى العرض الأول، وكانت الشفرة المسرحية للعرض وظروف إصدار الرسالة بمثابة رحم الأم، " الأم النصية"، المصدر للنص.

وعليه، تتطلب الممارسة المسرحية المزج بين مختلف العناصر اللغوية منها وغير اللغوية وهذا ما يؤدي إلى ظهور إلى جانب النص الأدبي (ن) نص الإخراج (ن1) وكلاهما يقابل العرض، " إن المتعمق في دراسة التأليف المسرحي وأصوله ومقوماته وصل إلى حقيقة لا جدل فيها، وهي أن المسرح عمل تركيبي، يجمع بين عناصر متشعبة من قصة وحوار، ممثل وجمهور، هذه العناصر تتداخل فيما بينها من غير تضارب، والاقتصار على عنصر واحد يمزق الشخصية المسرحية المتكاملة[27] (بوكروح، 1993، 20).

في هذا الإطار، قدم إدوارد قاردن تعريفا للمسرحية يوضح فيه العلاقة المتداخلة بين مختلف العناصر، حيث يقول " الفن المسرحي لا يتحدد فحسب بما يقوم به الممثلون من أدوار، ولا بعملية الإخراج، ولا بالرقص، وإنما يتحدد المسرح ببنية متكاملة وبالعناصر المختلفة التي تؤلفه، حيث تلتقي في وحدة شمولية تجمعها. هذه العناصر المختلفة التي تؤلفه تتمثل في الحركة باعتبارها روح اللعب الدرامي بوجه عام، وتتمثل كذلك في المنطوق لسانيا باعتباره صدى سمعيا للصورة وإيقاعها، وتتمثل أيضا في النص باعتباره جسد المسرحية، كما تتمثل في الخطوط والألوان باعتباره الديكور نفسه، وأخيرا في الإيقاع باعتباره جوهر الرقص[28] (بوكروح، 1998، ص78)، لكن الكاتبة الفرنسية آن أبرسفيلد رغم اعترافها بأن المسرح هو فن التكامل والانسجام، الفن الذي يقوم على المعادلة التي قدمتها ن+ن1= ع، إلا أنها تصر على ضرورة التمييز بين الأدوات التحليلية الخاصة بالنص وتلك المتعلقة بالعرض، فترى أنه من غير الممكن أن نطبق نفس الأدوات التحليلية على نظامين مختلفين، نظام العلامات اللغوية ونظام العلامات غير اللغوية.

يتضح من خلال ما تقدم أن اللغة المسرحية شكلت اهتمام الباحثين في مجال المسرح، وربما يرجع دفاع كل فريق عن الجزء الذي يراه رئيسيا في العملية المسرحية انطلاقا من مجال عمله وتخصصه، إلا أن الاتصال لا يركز على عنصر دون آخر، فهو يهتم بجميع عناصر العرض سواء كانت لغوية أو غير لغوية، إذ أن الوظيفة الأساسية لجميع العناصر تكمن في تحقيق الاتصال، وأن فعالية كل عنصر تتوقف على قدرته في تحقيق عملية التواصل وبالتالي تبليغ الرسالة. فاللغة المسرحية هي تزاوج وامتزاج جميع العناصر التي تؤدي وظيفة اتصالية، وليس مهما أن نتساءل عن أسبقية عنصر عن الآخر أو أهمية جزء بالنسبة لآخر، فكل مكونات اللغة المسرحية تؤدي وظيفة فوق الركح، وبالتالي يجب أن ينصب الاهتمام حول كيفية خلق المعنى فوق الخشبة وعن الطريقة المثلى لإيصال ذلك المعنى.

الخلاصة

إن المسرح يحوي " مركبا" من العلامات بما فيها اللغوية وغير اللغوية، إنه إنتاج معقد تشترك فيه عدة دوال، ولتحليل هذا العمل المشترك والمعقد في آن واحد، فإننا نحتاج إلى علم يأخذ بعين الاعتبار كل العناصر التي يشملها العرض المسرحي، بحيث لا تقتصر عملية التحليل والدراسة على عنصر دون الآخر، في هذا الإطار قدم 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 عن المسرح عندما انطلق من فكرة أن المسرح يستخدم إضافة إلى الخطاب اللغوي خطابا آخر (مسموعا ومرئيا) وبالتالي يكون من الإجحاف إخضاع موضوعه لمنهج أو لأدوات تحليلية لا تستوفي شروط الدراسة ومتطلبات البحث، ويعتبر هذا الموقف رد فعل لطغيان النص، وقد نقع في تناقض جدلي حين نتحدث عن سيميوطيقا خاصة بالنص، وعندما نفعل ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن النص قد عاد إلى مكانه كأحد منظومات العرض المسرحي.

يتبين من خلال هذا التعريف، أن السيميوطيقا تهتم بالإضافة إلى تحليل مضمون العلامات المنظمة في العملية المسرحية إلى دراسة حوامل هذه المفاهيم، فهي تهدف إلى الاهتمام بالشكل والمضمون، إن هذا الطرح الجديد في مجال السيميوطيقا قد ذهب بالمهتمين بهذا الحقل إلى تجاوز التركيز على تحليل المضمون، بل أصبح الاهتمام ينصب على تجاوز الدال باعتباره حاملا للدلالة، وحجة هؤلاء تكمن في أن المدلول يتشكل من خلال الدال، وبالتالي فمن الأجدر أن تركز الدراسة على الشيء الحامل للمعنى لأنه هو المحدد للمضمون. فالسيميوطيقا تهدف إلى صياغة القوانين التي تحدد شكل وتوظيف كلا من النص والعرض وتسعى دائما إلى تكامل الأساليب المسرحية في وحدة أكبر (أنواع التعبير، والنظرية الأدبية، والأسلوب الفني، والجماليات والمقولات المنطقية) وهذا الأمر يرجع العمل المسرحي إلى حالة لها خصوصيتها، وفي السياق نفسه ظهرت العديد من المفاهيم التي غيرت النظرة إلى كل ما هو مسرحي، على غرار مفهوم" المسرحة، هذا الأخير الذي يرتبط بما هو مشهدي، ولا علاقة لها بالنص، كما أن ظهور وتطور مفهوم المسرحة، ترافق مع ظهور تيار "الحداثة"، وما سمي بـ " ما بعد الحداثة"، إلا أن " المسرحة" لا يزال إلى يومنا هذا مفهوما إشكاليا.

المراجع:

1- دي سوسير فرديناند،(1985)، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي، محمد شاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس.

2- قصاب حنان، إلياس ماري، (1997)، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون.

3- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar21.00 تاريخ الإطلاع 2022/02/21 على الساعة

4- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ 09 تاريخ الإطلاع 2021/10/28 على الساعة

5- https://www.diwanalarab.com/ عبد الحق ميفراني (2009) تاريخ الإطلاع 2022/03/03 على الساعة 09

6- بوكروح مخلوف، (1998)، جمهور المسرح، قسم الإعلام والاتصال،كلية العلوم السياسية والإعلام،جامعة الجزائر.

7- هلتون جوليان،(1994) نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

8- المرجع نفسه.

9- زلط أحمد، (1999-2000)، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.

10- أبرسفيلد آن،(1996)، مدرسة المتفرج، الجزء الثاني،مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر.

11- المرجع نفسه.

12- UbersfeldAnne , (1978),lire le théàtre, Editions Sociale ,Paris.

13- محمد اسماعيل بصل، (د. ت.ن) الثنائيات المسرحية، مجلة الحياة المسرحية، مطابع وزارة الثقافة دمشق، العدد 43، ص 19.

14- المرجع نفسه، ص 20.

15- بينيت سوزان، (1994) جمهور المسرح، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون مصر.

16- محمد إسماعيل بصل، ص 19.

17- آن أبرسفيلد.

18- المرجع نفسه.

19- بينيت سوزان.

20- آن أبرسفيلد.

21- Roland Barthes,(1964)،Essais –critiques, Edition Seuil, Paris.

22- بينيتسوزان.

23- مخلوف بوكروح،(1993)، اللغة المسرحية، مجلة الحلقة العدد الرابع، ص 18.

24- مخلوف بوكروح، جمهور المسرح.

25- محمد إسماعيل بصل،ص 23-20.

26- Anne Ubersfeld.

27- مخلوف بوكروح، اللغة المسرحية، ص 20.

28- مخلوف بوكروح ، جمهور المسرح.