الخطاب النقدي في ضوء توجهات ما بعد الحداثة
ـ خطاب الشخصية المسرحية أنموذجا –

مذكور برزوق[1]

ظل الخطاب النقدي لفترة طويلة يركز اهتمامه على المؤلف منطلقا منه إلى النص، ثم جاءت مرحلة انتقال هذا الاهتمام إلى النص وأصبحت سلطته هي السلطة الفاعلة، ثم ظهرت سلطة جديدة في النقد وهي سلطة القارئ المتلقي تضع أطروحات ونظريات تقوم على أساس قراءة النص وتلقيه، واهتم النقد بعملية الإبداع وظروف الإنتاج الأدبي الفني فجأت قراءته محايثة للعمل المسرحي وتوقفتا عند مستوى اللغة والموضوع لتعطي الأولوية للنص ولا ترى في العرض سوى وسيلة للتعبير عنه أو ترجمة له فتطبيقات المنهج الشكلي والدور الذي لعبه وتطوير الدراسات النقدية الأدبية عامة كان يجد صداه دائما ولو لاحقا في النقد المسرحي، غير أن الباحث المسرحي يواجه نمطين متباينين: النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح، والنمط الذي جرى إنتاجه في المسرح، (النص الدرامي) المكتوب و(النص المسرحي) المعروض. طرحا هذان النمطان إشكالية التعريف والمصطلحات، وهذه الإشكالية تعكس بشكل ما بعض التغيرات التي عرضتها سيمياء المسرح في سياق تطورها، كما أن طبيعة المادة، وحقل الدراسة المتقلبة وغير المحددة حتى الآن، تفرض مثل هذه الفوارق في المصطلحات والاعتبارات المنهجية فإن عمل المشتغلين في سيمياء المسرح والنقاد المسرحيين يتركز بشكل أساسي من أجل تأمين وحدة الأهداف والمناهج، ويكاد هذا الأمر يشكل الهم الأساسي ويبني بذلك خطابا نقديا علميا يقارب خصوصية المسرح لا بوصفه جنسا أدبيا بل باعتباره فن يقوم على الفرجة يضطلع بثلاث وظائف: وظيفة درامية،

[1] جامعة سعيدة كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون

ووظيفة شعرية ووظيفة تواصلية هذه الأخيرة أبرزت سلطة المتلقي وأحدثت انقلابا في النقد فانتقلت القيمة من سلطة النص إلى سلطة القارئ المتلقي القديمة في وجودها والجديدة في مفهومها.

إن القراءة لم ترتق بالقدر الذي جاء به كل من ياوس وايزر بحيث أسسا مشروعهما بالجمع بين المعرفتين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية، ولأن التحليل المحايث يهدف إلى إبراز الوحدة المنضوية المناسبة للنص الذي يقرأ "فإننا لا نحتاج إلى أخبار أجنبية عن النص وخاصة بالكاتب والأحداث المروية عنه والوضعيات الموصوفة أو بتاريخ تشكيل النص"[1]، إذ تصبح تجربة القراءة تشمل فهمها للنص مقتصرة على بنائه بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجية ولا يبني القارئ فهمه للنص إلا بالارتكاز على مفصـــلة عناصر المضمون وتأسيسا على هذا فإن التحليل السيميائي يقترح الإجراءات الدقيقة لهذا البناء[2]، يسمى هذا التحليل السيميائي تحليلا بناويا لا يحدد قيمة العناصر الدلالية إلا في إطار بنية النص وكيفية إنتاجه للمعنى حيث اهتمت بآلية الدلالة لا بماهيتها وانهمكت في الآفاق والأنظمة وتجاهلت ماذا يعني النص[3] ووضعيتي إنتاج المعنى واستقباله، غير أن النقد الأدبي أصبح ملزما على أن يرتبط بحقول متنوعة للمعرفة مستفيدا من مناهج العلوم الإنسانية (الفلسفة والتاريخ، السياسة، الفكر علم الاجتماع، علم الألسنيات والانتروبولوجيا وغيرها فأصبحت قراءة تتوسل التأويل حاسة شديدة الدقة والفاعلية لتلمس الأغوار التحتية لطبقات النص والتي تتسرب بعيدا عن السطح في تلا فيف رحم النص الأمر الذي يجعل التأويل "قراءة ودودة للنص وتأملا طويلا في أعطافه وثرائه"[4]، حيث أن قراءة النصوص قراءة تتضمن مفهوم قراءة البنية وأهمية الإحالة إلى المرجعيات من داخل النص وخارجه فجاءت توجهات ما بعد الحداثة Post Moderniste

---

[1] جان كلود جيرو ولوي بانيه,: نظرية لتحليل الخطاب, تر: عز الدين مناصرة, الجزائر ,الاختلاف , 2002 , ص107

[2] م.ن, ن,ص

[3] تيري إيجلتن, الماركسية والنقد الأدبي , تر: جابر عصفور , الدار البيضاء, منشورات عيون , 1986, ص15.

[4] مصطفى ناصف , محاورات مع النثر العربي , عالم المعرفة , الكويت, فبراير 1997 , ص 67.

Approche وهو تعبير يدل على الأسلوب الفني الذي تطور من خلال الاتجاهات الرافضة للنظرية الشكلية، فكان أحد منظري ما بعد الحداثة في النقد الفني في الثمانينيات من القرن العشرين الناقد روزاليند كراوس Krauss، الذي رفض أسلوب النقد الذي يقوم على الوصف ودراسة السيرة الذاتية للفنان Bibliographie واعتبرها أساليب جامدة، فلكي يستطيع الناقد أن يتبع أسلوب كراوس في النقد لابد له من دراسة النظريات الفلسفية ودراسة العلوم والأدب، كما أكد كير إيلام على أهمية وضرورة العمل في سبيل إيجاد القاعدة الأساسية، ووضع المعايير التحليلية المشتركة الضرورية لأي بحث تجريبي Empirical وتثبيت الأشياء المتفق عليها، وباختصار أصبح المسرح ملزم من أن ينهل من المدارس الفنية العديدة التي تتبنى ايديولوجيات مختلفة أغلبها يهتم بالحركة الباطنية في المسرح بقوة حركتها وتكييفها ومرونتها التي لولاها لما كان المسرح فنا والنص المسرحي محل مناقشة باطنية يستشعرها كل من الشخوص والممثلين والمشاهدين، من هنا فإن الشخصية المسرحية بخلاف الشخصية في اللأجناس الأدبية ألأخرى تتجلى في صفات الممـــثل ثم في الإنسان الذي يجد نفسه في صفات الغير، لأن الجوهر العميق في المسرح يكمن في العلاقة القائمة بين تلك الشخصية الخيالية وبين الممثل الحقيقي ووعي المتفرج به الذي يصبح يصاحبه إحساس معقد من الواقع والخيال، لأن الممثل بحضوره الفعلي يحقق الكينونة الشخصية المسرحية التي يخلق بها المعنى عبر نظام من العلامات، حتى يمكن من تحديد كيفية تولد المعنى ضمن سياق العرض خاصة من خلال خطاب الشخصية التي يراها سارتر أيضا على أن "الشخصية المسرحية ليست هي التي تتحقق في الممثل وإنما هو الذي يتحقق فيها، مما يترتب عليه تورط قوي للمتلقي في الحدث بحيث يكون اهتمامه منصبا على الحكاية بتغيراتها وتسلسلاتها الخصبة ونهايتها المتـــوجة بالتطهير والتحرر في نهاية المطاف"[1]. فالشخصية في تمظهرها على خشبة المسرح تشارك في الأحداث

[1]Richard Demarcy ,Elément d'une sociologie du spectacle, union générale d'édition ,paris1983 , p 52

والصراع الذي يدور بينها وبين الشخصيات الأخرى وذلك بواسطة الحوار وحديث الشخصيات الأخرى عنها اللذان يرسمان معالمها، وتوجهاتها عبر المسار الدرامي المعبأ بالثقل الفكري الذي نستشفه من خلال دراسة الشخصية وتحليل خطابها. فمهما كان الأسلوب المتبع لخلق وإبداع الشخصية واقعيا كما هو الحال في مسرح إبسن وتشيكوف أو كما في مسرح اللامعقول، فهناك دائما الشخصية التي تصدر عنها الأفعال بطريقة طبيعية إن لم تكن حتمية، حيث تجعلنا لا نحس أنها مجرد وسيط يوصل الخطاب بشكل جيد وإنما نشعر بأنها عالم مستقل وكائن بذاته، فكثيرا ما كان يلجأ الكاتب المسرحي إلى استخدام مجموعة غير متجانسة من الشخصيات تمثل مجتمعا أو جزءا من المجتمع، لها خطاب كما فعل (أوسكاروايلد) في مسرحيته "مروحة ليدي" وفعل مثله الكثير من الكتاب المعاصرين الذين جعلوا من تصرفات شخصياتهما تكون مستمدة من طبيعة الشخصية نفسها، إذا قد أسس أرسطو في كتابه "فن الشعر" للتراجيديا ولوظيفتها الأساسية خاصة فيما يتصل بالعلاقات القائمة بين القصة وبين الشخوص بحيث يرى على أنها "علاقة تربط بدقة المعنى الذي يكتسبه الحدث المأساوي بوصفه عنصرا أوليا بالنسبة لمغامرة البطل نفسه"[1] " فتتم المحاكاة على أيدي أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقص، تحدث في نفس المشاهد الوهم مما يؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، فقامت جمالية المسرح الملحمي على رفض الإيهام L'illusion الذي اعتبر خاصية أساسية في المسرح الكلاسيكي المبني على الدرامية الأرسطية وعوضته بعنصر جديد هو التغريب Distanciation الذي يعتبر المحور الرئيسي في البرنامج الملحمي، يحضر في الكتابة الدرامية والنظام السينوغرافي، ويؤدى في لعب الممثل ويتحقق أثناء عملية التلقي مما جعل من السينوغرافية الملحمية غير جامدة أو ثابتة بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي خاصة لعب الممثل، من خلال خلق المسافة بين الدور وبين

[1] حسن المنيعي , التراجيديا كنموذج , الدار البيضاء ,دار الثقافة , 1975 ص 14
[2] فوزي فهمي ,مفهوم التراجيديا عند اليونان , مجلة المسرح , مارس1966, ص 76

الجسد الذي يؤديه، أي مسافة بين الشخصية والممثل فإذا لم يتحدد الفصل سيصبحان شيئا واحدا، وبالتالي سيندمج أداء الممثل بخصائص الشخصية مما يؤدي إلى الإيهام المسرحي الناتج عن التقمص لكن الفصل بينهما يحقق أثر التغريب وبالتالي تكسير الإيهام، على أن ذلك لا يلغي دور الممثل في اللعب والتأثير." كان أشد ما يزعج بريخت، ذلك الفهم الساذج لنظريته في تجسيد الشخصية المسرحية]...[إن هؤلاء الذين لم يفهموا ولم يستوعبوا أفكاري يريدون أن يجعلوا من الممثلين دمى محطمة أو شخصيات منحطة تتحرك"[1]، فيصبح التلقي في تصور المسرح الملحمي لا ينتهي بانتهاء العرض بل يمتد إلى الحياة اليومية وبذلك يصبح المتلقي بؤرة تفاعل المسرح مع المجتمع، ومركز اهتمام بالغ وهدفا أساسيا في الجمالية الملحمية، وتحقيق أثر التغريب في الفرجة وهو ما يستدعي إبعاد المتلقي عن الحكاية وشخصياتها حتى يتمكن من النقد واستحضار التفكير واستخدام العقل، "ليس التغريب إذن مجرد كسر حاجز الإيهام ولا يعني إبعاد المتفرج بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية، وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل"[2].

وبخصوص الطليعة L'avant – garde في المسرح فإنها النموذج الصارخ للتمرد على الجماليات المسرحية الكلاسيكية وثوابتها بل إنها ذروة التحول في سيرورة المسرح الغربي الحديث، تضافرت مجموعة من العوامل المسرحية وغير المسرحية لتجعل منها نسقا مسرحيا فوضويا يكسر كل المواضعات الفنية منها والاجتماعية، فكل التجارب الفنية والأدبية والفكرية انطبعت برؤية مأساوية طاغية وجدت تجلياتها في مسرح العبث Théâtre de l'absurde الذي عكس الإحساس العارم بالعدم والعبث من عالم مأساوي في عصر تحيا فيه الإنسانية في ظل مصير لا يقل عبثا عن مصير سيزيف الذي صورته الأسطورة مثقلا باللعنة، والعذاب اللانهائي[3].إن مسرح العبث قد تشبع بكل المأساوية

[1] حمد سعيد الجوخدار , مبادئ التمثيل والإخراج، بيروت, دار الفكر, 1986، ص 30-31
[2] م ن, ص 30.
[3] ا

والدمار اللذين طبعا القرن العشرين بدءا من الحرب العالمية الأولى حتى النازية وبشاعة القنبلة الذرية، فاستوعب نضج هذه التأثيرات ليفجر مسرحا مغايرا بالرؤية المأساوية، ولو في شكلها المتهكم والساخر بالرؤية الجديدة للعالم والإنسان وقد انطبعت الفترة أيضا بمجموعة من الأفكار التي زعزعت رؤية الإنسان إلى ذاته وأفقدته النظرة التقديسية التي كان يتمتع بها، وفي مقدمة هذه الأفكار نجد صيحة الإلحاد التي أصدرها نتشه Neitzch والصيحة الداروينية التي شككت في أصل الإنسان وأخضعته إلى قانون النشوء والارتقاء ثم الصيحة الفرويدية التي فضحت عقد الإنسان وأصله الحيواني الكامن في اللاشعور، إضافة إلى ظهور الماركسية التي حللت الوجود الإنساني وفق قانون العامل الاقتصادي والصراع الاجتماعي، كل هذه الأفكار خلخلت ثوابت إنسانية الإنسان وشككت في سلطة العقل وقدراته فأصبح للمسرح منطق هو اللامنطق بحيث لا تهدف إلى شيء ولا تحتوي على انسجام بين عناصرها ولا على تنظيم لمكونات الفرجة فيها تراهن على اللامألوف، وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء حيث يحس ذاته في الفراغ واللانهاية، فمسرح العبث لا ينتقد الواقع الاجتماعي كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي بل يتهم بهذه الأساليب مركز وجود الإنسان بعيدا عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية، حيث يتناول تعامل الإنسان مع الزمن وما يصاحب ذلك من حيرة وقلق وانتظار كما في مسرحية "في انتظار غودو" لبيكت وتناول الموت وهروب الإنسان منه دون جدوى في أعالي الجبال وتجاويف الأرض قبل أن يرضخ إليه ويسلم به بوصفه أمرا واقعا لا مفر منه، ويظهر ذلك في مسرحية "القاتل بلا أجر" Tueur sans Gages ليوجين يونسكو، ويتناول أيضا هروب الإنسان من حقيقته واستبدالها بالكذب حيث يضطر للدخول في سلسلة منه كي يمنح الصدق للأكذوبة الأولى، كما في مسرحية "الخادمتان" Les bonnes لجان جونيه، الذي تناول اندحار الإنسان وترديه في قيود الإخفاق واللاجدوى في عزلة

تامة عن البشر دون رفقة أو تواصل في مسرحية "الغزو" L'invasion لآرثر أداموف وغيرها من الموضوعات التي شكلت أساسيات الوجود الإنساني وما يطبعه من قلق وجودي مما يدفع للتساؤل عن مفهوم الشخصية الخاصة في المسرح المعاصر، فغالبا ما ترسم الأعمال المسرحية الشخصية وكأنها نوع من الدمى المسرحية مثل "المغنية الصلعاء" لؤجين يونيسكو، كما هو حال الشخصيات المسرحية عند بريخت إذ هي لا تتشابه مع الشخصيات الحقيقية ولا إلى النتائج التي سبق وأن وضعها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، فألغى المفهوم التقليدي للشخصية ليحل مكانه تحصيل يعتمد على العلامة معتبرا الشخصية إشارة أو علامة، فأصبحت المسرحية تدرس في ثنية النص وفي نظام العلامات الخاصة بالعمل المسرحي، في إطار الشخصية النصية التي يمثلها القارئ والشخصية الوهمية أي الإنسان القدر الذي يتخيله القارئ والذي يشكل لنا وجهان لعملة واحدة المدلول عليه والدال، ولم تعد الشخصية ذات طبائع معينة وسابقة للنص إنها تتحدد تدريجيا بفضل المخزن العقلي للدال النصي[1].

بما أن النص الإبداع مثله في ذلك مثل باقي الإبداعات الفنية الأخرى، فهو لا يعكس الواقع بل يحاكيه فنجد النقد المعاصر يأخذه من مأخذ يعاكس النظرة التقليدية المعروفة للنقد، أن المعنى لا يسبق التأويل ليتسنى أن تتبين لنا بنية سيميولوجية في النص المسرحي فالمفهوم التقليدي قد أعيد فيه النظر وهذا على ضوء النظريات السيميولوجية المختلفة وكذلك الدراسات التجديدية التي عرفها علم النفس، وحسب نظريات المتبعة باعتبار مقاربة النصوص من منظور سيميولوجي، أدى إلى إعادة النظر في مفهوم النص المسرحي وبالخصوص الشخصية (التي غالبا ما كانت محددة من خلال الخطابات النقدية التقليدية المتعرضة له) فشكلت مدرسة باريس مفهوما شاملا للشخصية (الروائية) وحددت هذا المفهوم في ثلاثة مستويات لبناء الشخصية:

[1] ينظر:عواد علي, المسرح وإستراتيجية التلقي, مجلة أضواء, عين الكلام, ص2 - 3

- الشخصية بوصفها شخصا على حسب ما يتخيلها المؤلف باعتبارها إنسانا موجودا بحيث تصبح الشخصية تتجلى في النص وليس في الفرد مباشرة.

دراسة الكيفية التي حدد فيها المؤلف الشخصية "الفرد" وموقعه في المجتمع.

خضوعها إلى عملية البناء والهدم من خلال تموضعها في العالم الخارجي.

غير أن الشخصية في المسرحية أوعيد تشكيل مفهومها والذي أعطى مجالا للدراسة وذلك لخصوصية المسرح الذي يقوم في أساسه على فن التمثيل بحيث يزيد التمثيل مع حضور الآخر في تفعيل مفهوم الشخصية المسرحية، فيصبح النص بعدا من أبعاد الظاهرة المسرحية التي تضيف إلى عمل المؤلف إضافات المخرج والمؤلف ليصبح المشاهد باعتباره قارئا تحت وطأة التأويل وبعلامات متزايدة ومتعددة، فتطور مفهوم الشخصية مرتبط ارتباطا عضويا بتطور مفهوم الممثل أو فن التمثيل، فالممثل هو الوعاء الذي يحوي الشخصية فيزيائيا وهكذا فإن إعادة النظر في مفهوم الشخصية المسرحية هو أهم منه في الرواية، فالشخصية المسرحية أولا فاعلة Actant وفي نفس الوقت هي Acteur ممثل (الدور الموضوع) وتقـــوم بمهمة حمل دور مشفر في حالات مختلفة والشخصية النصية والشخصية المشهدية (Le personnage scénique) تبقيا في علاقة جدلية، إذ لا يمكن وجود رواية أو قصة أو مسرحية خارج الزمان والمكان ولا بدون شخصيات، بحيث يمكن مقاربة موضوع الشخصية من زوايا مختلفة اعتمادا على المدارس النقدية التي تأسست لمقاربة الأعمال الإبداعية، مثل البنيوية والوظيفية والنقد اللساني والنقد النفسي والنقد الاجتماعي أو نعتمد على كل هذه المدارس في آن واحد وأبرز الدراسات المسرحية التي تعرضت لذلك(ستاين Styan) ورونالد هيمان R. haymen كما تبعتها دراسة إيلام في كتاب سيميوطيقية المسرح والدراما التي تعد أحد أهم الدراسات الرائدة التي حاولت أن ترسم إطارا التاريخيا لسيميوطيقا المسرح والمجالات الحالية للنظرية غير

أنه لا بد أن نشير إلى إسهامات رائد ثان في مجال العلامات وهو الفيلسوف تشارلز بيرس Pierce مما جعل الدراسات السيميوطقية المبكرة تعتبر المسرح نشاطا أيقونيا والممثل بمثابة أيقونة إلا أنه سرعان ما تبدد هذا الاعتقاد لوجود صعوبات متعلقة بالالتزام الصارم لهذه الفئات لأنه من الواضح أن العلامات المسرحية تتشكل عن طريق التعقيد[1]، فاقتران النص الدرامي بمقاربات مختلفة ومتناقضة تبعا للمنطلقات الثقافية جعلت من المسرح يتخبط بين منزلة العرض البحت ومنزلة النص الأدبي تحدده قواعد نصية مميزة فالمحاولات السابقة للإحاطة نظريا بالملتقي تظهر للعيان أن حدودا واضحة تفصل بين العالم الذي ينشئه النص وبين العالم الذي يقوم بنفسه خارج النص، فهناك المتلقي الوهمي الذي يفترض النص وجوده ويحمله في ثناياه وهناك الملقي الفعلي الحي الذي يسمع ويشاهد، فحسب قريماس "فان الشخصية وحدة كاملة في النص، لها معنى في جملة معينة وتتشكل هويتها حسب تعيينها المسبق أو حسب الوظيفة التي تؤديها حتى وان كانت مبهمة تدخل في سياق الإبهام حسب القواعد التي تحدد هذا الإبهام"[2]، ومن بداية اهتمام الكتاب الدراميين بشخصياتهم، تضاعفت الإشارات الخاصة بحياتها وأصبحت المعلومات المتعلقة بالوضع الاجتماعي متعددة ومتنوعة، ففي المسرح الكلاسيكي الوضع الاجتماعي للشخصيات يجعلها متفردة بطريقة واضحة ومن بريخت في "السيد بونتيلا وخادمه ماتي" إلى جونيه في "الخادمات"، ومن غرام برج Gram Berg في "المحترف" إلى كولتيس Koltés في "معركة الأسود والكلاب"، في هذه النصوص يدرج المؤلفون الفعل الدرامي في الصراعات الناتجة عن المواجهات الاجتماعية، وعند بيكيت فان جدلية السيد والعبد تجد عبر هذا الزوج بوزو / لوكي Pozzo/ Lucky بعدا استعاريا يصبح مسرحيا بواسطة الحبل الذي يربطهما. فالشخصيات تكون ذات ملامح تمييزية تجعلها متفردة، كما أن ظهورها يمكن أن

[1] يظر: كير إيلام, سيميولوجيا المسرح والدراما, ترجمة سباعي السيد, مقالة منشورة على موقع الأنترانيت www.masraheoon.com بتاريخ 2002/10/21 ايلان أستن وجورج صفانا ,المسرح في نظام العلامات

[2] حمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي ,نظرية قريماس , تونس , الدار العربية للكتاب , 1991, ص 44.

يكتمل بواسطة إشارات حول الملابس التي تكون لها قيمة رمزية، ذلك أننا نعرف وضعها الاجتماعي وشخصيتها Sa personnalité بفضل هذه التفصيلات المتعلقة بالملابس إضافة إلى هذه الإشارات الخارجية يضيف الكتاب مجموعة من العناصر التمييزية الخاصة بالمزاج وعيوب الشخصية أو فضائلها، هذه الملامح النفسية والمعنوية تمنحها تفردا وخصوصية وعن العلاقات بين الشخصيات، فهي نادرا ما تكون وحيدة إنها تتفاعل مع غيرها، ولا توجد إلا عبر التقابل مع باقي الشخصيات التي تمنحها دلالتها (الحبيب لا يوجد إلا بوجود المحبوب، وكذلك الشأن بالنسبة للسيد والخادم) وغالبا ما تقدم هذه الشخصيات في إطار أزواج Couples أو علاقة أبوية: أب / ابن أو أم / بنت، أو سيد / خادم وغيرها إلى أن تعريف الشخصية المسرحية حسب آن أوبارسفيلد فهي مجموعة اقتراحات مشهدية وبمعنى آخر هي الملامح المميزة الخاصة بها وتشرح هذا التعريف فتقول:

" تستطيع أن تحدد الشخصية على أنها عالم ممكن آني محدد من طرف الممثل الذي تكمن مهمته في جعل هذا العالم الممكن عالما محققا تقطعه الشخصية من النص إلى المتلقي الممثل فالمتلقي المشاهد، وتمر عبر سلسلة من التحقيقات"[1]. ان العرض المسرحي يقوم على أنساق مختلفة لغوية وغير لغوية وبسبب سيطرة النموذج الأسلوبي إلى حد الآن بالإضافة إلى أن الخطاب النقدي الراهن أصبح مهتما بالظاهرة المسرحية ليكشف عن أبعاده التداولية، قد أشار ياندريش هوزل Y. Howsel إلى تمفصل اللغة الأولي في الدراما فنسب مركزيتها إلى تفوق الحوار على السرد، واستتبع ذلك تفوق الفعل على القول[2]. وبشكل عام تنتظم الشخصية المسرحية في جملة أنساق سيميائية متجاوزة الوصف السردي الخطي كما في الحكاية، لتتمفصل عبر ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف Fonctions ومستوى الأفعال Actions مستوى الشخصيات الفاعلة، (وفق مفهوم غريماس وكذلك

---

[1] Voir: Patrice Pavis, vers une spécificité de la traduction théâtral, publication de la nouvelle Sorbonne, paris,1987, p4

[2] ينظر: أكرم اليوسف , الفضاء المسرحي, دراسة سيميائية, دمشق ,دار المشرق, 1994, ص 15

إيتيان سوريو).

إن التداولية كحقل لساني تطرح إشكالات معقدة من حيث حرارة فرضياتها وأدواتها فإن دراسة هذا الحقل في علاقته مع المسرح باعتباره نصا أدبيا وفرجة في آن واحد يطرح إشكالات لا تقل عن سابقاتها، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي باعتباره المرجع الأساس تعود الى عقد الثمانينات والتي تتلخص في الإشكالات التالية: الابستمولوجي والنظري والإجرائي، فالشكل الابستمولوجي تعرض له Dominique maingueneau بعد تحليله للتلفظ المسرحي تحليلا تداوليا والذي يقول عنه: "أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ المسرحي، فاكتشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه بحيث ارتكزت هذه المقاربة على النص المسرحي، بالعمل على مقاطع نصية مأخوذة من كتابات درامية كلاسيكية فحسب"[1]، فالتداولية باعتبارها جهاز مفاهيمي إجرائي والمسرح بوصفه فنا يقوم على الثنائية نص/عرض لا يمكن الولوج إليه بالنموذج اللساني المسيطر على التداولية الذي قد يثير إشكالات جديدة ابستمولوجية ومنهجية، حيث يقول Patrice Pavis: "تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار فقلصت العرض إلى النص، فمن السهولة نقل الدراسات التداولية للبرهنة في الخطاب العادي إلى مستوى النص الدرامي، وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة بالنسبة لهذا النص وليس بالنسبة للعرض ككل، فيستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية فأي شكل من الأشكال التي استعملت من قبل الممثل والخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص"[2] هذا ما يفسر توقف مختلف المقاربات التداولية للمسرح عند حدود النص الدرامي لأن العرض المسرحي تبقى مقاربته جد صعبة على النقد المسرحي.

---

[1] kerbrat. orechiani , pour une approche , pragmatique du dialogue théâtral , n° 41, mars 1984, p 156

[2] .Patrice, Pavis , dictionnaire du théâtre , Edition Sociales , paris , 1978 p 297

يعتبر أوستن Austin منظرا رئيسيا لإحدى أهم النظريات التداولية وهي نظرية أفعال اللغةActes de langage ، الذي استوحت منه الباحثة آن اوبرسفيلد Anne Ubersfeld صياغتها لتصور حول البعد التداولي للخطاب المسرحي والذي يتلخص فيما يلي:

- الكلام لا يعبر عن شيء فقط وإنما يفعل أيضا، فالكـــلام فعل.
- لا يمكن فهم أي ملفوظ إلا بمعرفة وضعية التلفظ Situation d'énonciationالتي تتضمن المتخاطبين والسياق.
- لا يشتغل التبادل الكلامي بين المتخاطبين إلا إذا اتفق ضمنيا على عدد من المسلمات Présupposés
- يعد الفعل الذي يحققه الكلام جزءا من المعنى المعبر عنه.
- معرفة العلاقات المتبادلة بين الشخصيات أساسا لفهم ملفوظاتها وتأويلها[1].

فهي تعترف بأهمية التصور في تحليل الخطاب المسرحي حيث تقول: "إن نظرية أفعال اللغة أتت بإضافات دقيقة لتحليل الخطاب المسرحي"[2]، فلقد حاولت تحليل مقطع (نصي) من مسرحية كلاسيكية "فيدرا" لراسين معتمدة على أفعال اللغة بمراعاة الوضعيتين التلفظيتين (التخيلية والمشهدية) تقول: "إن تداولية الخطاب النصي في المسرح تدعو مباشرة نحو الممارسة على الخشبة"[3] وفي هذا السياق تقول كاترين أورشياني Orecchini Catherine: "إننا لا نتحاور في المسرح مثلما نتحاور في الحياة اليومية ولا ينبغي أخذ هذه التصنعات المصطنعة على أنها نسخ محاكية تماما للتبادلات الكلامية التي تجري في الحيـــاة العادية "[4] وللتأكيد على أن ثمة فرقا أساسية بين الحياة العادية وبين المسرح من حيث الإرسال والتلقي، فالحوار اليومي يتم عادة بين المرسل والمتلقي، أما بالمسرح فالأمر يتعلق بسلسلة من المرسلين والمتلقين أي نوع من الدمجemboîtement، ففي جانب الإرسال هناك مؤلف الشخصية وممثل وفي جانب التلقي هناك الممثل

---

[1] Voir: Anne, Ubersfeld , lire le théâtre, Edition social, paris , 1982, p 282
[2] Ibid, p282
[3] 286 ibid. p
[4] Anne, Ubersfeld , lire le théâtre, Edition social, paris , 1982,p 47.

والشخصية والجمهور الذي يعتبر دعامة خارج ركحية instance extra scénique – والذي يضفي الخصوصية على الجهاز التلفظي المسرحي، كل هذا مقابل متلقين الداخل ركحيين intra– scénique، ليصبح المتفرج حسب أورشياني مرسلا إليه غير مباشر أو متلقيا زائد Récepteur additionnelle ويعتبر بالنسبة للشخصية متطفلا أو مستمعا أو مشاهدا، فالخطاب المسرحي يوحي بأنه موجه نحو شخصيات في حين أنه موجه في الحقيقة للمتفرج وذلك عبر قانون الأخبار Loi des information والذي يشتغل حسب orecchiani في الاتجاهين معا اتجاه الشخصيات واتجاه الجمهور، ويكون هذا اللجوء الكتاب الدراميين إلى التكديسات لتمكين العامل الإخبار من خلال المشاهد تقديمية أو من خلال شخصية أخرى فوق الخشبة يكون إخبارها بأشياء معينة وذلك إخبارا المشاهد في الوقت نفسه، إضافة إلى تقنية المونولوج التي تسمح للشخصية بمحاورة ذاتها دون أن تكون مجنونة بالضرورة، فإن هذه الأخيرة تشكل مرسلا ومتلقيا لخطابها في آن واحد، كما اشتغل أندريه بوتي جان André petit jean منطلقا من النظرة نفسها التي انطلقت منها أورشياني محددا الخصوصيات المميزة للحوار المسرحي باعتباره نتاجا لعمل الكاتب وللسياقية النصية[1] Contextualisation textuelle ولكون الحوار نتاج إجراء تواصلي معقد تتعدد فيه المستويات التلفظية بين الشخصيات أولا وبين الممثلين ثم بين المؤلف والجمهور يتمثل هذا الإجراء بثلاث خصائص هي:

- إن المتفرج هو دائما المرسل إليه غير المباشر للتبادلات الكلامية للشخصيات.
- قواعد الحوار منظمة في الغالب للخطاب.
- الخطاب المسرحي ممارسة كتابية[2].

تعتبر عملية تطبيقات السيميولوجية على الشخصية المسرحية من النصية إلى المشهدية من أصعب وأحدث المحاولات النقدية والنادرة على صعيد النقد المسرحي المعاصر وعلى وجه الخصوص

---

[1] Voir: André petit jean, la conversation au théâtre, bordas, paris mars 1984, p.63

[2] Anne Ubersfeld , lire le théâtre, p78

ما نجده عند آن أوبرسفيلد التي تقول: "إذا توخينا الدقة لأقول أنني انطلقت من اللغويات وبالتحديد العلامة اللغوية انطلقت من مبدأ العلامة في الأدب هي علامة لغوية فقط، أي أن النص الأدبي مكون من علامات لغوية وهذا هو حال أي نص مهما كان نوعه، وانتقلت إلى تحديد خصوصية النص المسرحي الذي يحمل نص العرض"[1]، كما تضيف قائلة: "المهم بالنسبة للمسرح هو معرفة كيف يتم تراكب العلامات اللغوية مع العلامات غير اللغوية وتمفصلها مثلا: معرفة كيف يتداخل الكلام والحركة في أداء الممثل وهذا السبب قررت استخدام السيميولوجيا التي في النتيجة استكمالا طبيعيا لعلم اللغويات لأنه في الحالتين تكون العلامة هي المبدأ الأساس"[2].

انطلقت آنAnne من خصوصية المسرح وطوعت المنهج اللغوي والسيميولوجي والدراسات البنيوية لقراءة المسرح، فطبقت رسم القوى الفاعلة Schema actantiel في النص وطبقته أيضا على الشخصيات التي تشكل قوى فاعلة محركة للفعل الدرامي في النص، في الحقيقة إن استخدام رسم القوى الفاعلة يجب أن يكون نفسه في الرواية والمسرح لأنه على مستوى البنية العميقة لا يوجد فارق فالصراع يمكن أن يوجد في النوعين، وعلى المستوى المنهجي حاولت تبيان كيف أن تطبيق رسم القوى الفاعلة يمكن أن يزيل الغموض الذي يكتنف النص المسرحي أحيانا أو بتعبير أخر الغموض الذي يكتنف الشخصية ضمن الفعل[3] وعلى غرار ذلك كان نقاد مدرسة براغ يؤمنون بسميوطيقا النص والعرض معا والعلاقة بين الاثنين فقد كان الباحث فلتروسكي Veltrusky يسعى إلى رصد العلاقات بين نظام العلامات اللغوية الخاصة بالنص الدرامي ونظام العلامات الخاصة بسياق العرض، كما سعى المنظرون التشيك لتحقيق فرضية تقول أن كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة وإن العرض المسرحي هو مجموعة من هذه العلامات تكتسب دلالة أعظم مما في الحياة

---

[1] عمار مصارع , أزمة المسرح, مجلة البحرين, المنامة ,العدد 32 ,أفريل 2002 , ص 96

[2]: م ن, ص 97

[3]: عمار مصارع ,م س, ص 97

الواقعية، فتزايد نظام العلامات المسرحية هو دليل على ثراء المسرح حيث انصب اهتمام البحوث السيميوطيقية التي قامت بها مدرسة براغ على تعريف العلامات بدلا من محاولة تصنيفها في إطار العرض، فكانت أسئلة سيميوطيقا المسرح على النحو التالي: كيف يمكننا أن نحلل الشيء السيميولوجي المتميز؟ ما هي العلاقات بين العلامات وكيف يتم إنتاج المعنى في العرض المسرحي؟ وكيف يتشكل الدال المسرحي؟ هذه الأسئلة حاول أن يجيب عليها تادويش كوزان Kowzan في مقالاته العلامات في المسرح وباتريس بافيس Pavis في محاضراته على اعتبار إن المقاربة السيميوطيقية لها تداعيات واضحة بالنسبة لدراسة كل من الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي، أما بالنسبة للخطاب الدرامي فإنه يسمح بالفحص البنيوي للنص، وأما عن الخطاب المسرحي فإنه يمدنا بتحليل اللغة الشفوية للمسرح. "إن المسرح من النظرة الأولى هو مكان حينما تتأمله ترى حدود المسافة التي يضعها لنفسه، فهو حسب فيكتور هيجو مكان الموضوعية وأيضا مكان المجابهة ما بين خشبة المسرح والقاعة، إذن هو حسب الظاهر فضاء خارجي مرئي وموضوعي [1]." يعود بتريك بافيس ليركز على الممثل وجسده في عملية التحقيق والتجسيد المسرحي مستدلا في ذلك على أعمال بيتر بروك (1968) وكرتوفسكي (1971) "يتسم الكشف عن جميع هذه القضايا في المسرح عبر جسدالممثل بعرضه لصورة شخصيته موصلا اللامرئي من اللاشعور صورة مرئية دون إهمال جانب الكشف عن أعماق نفسه السحيقة[2]"، فتداخلت سلطة المخرج القارئ الأول للنص وسلطة المتلقي القارئ الثاني للنص والعرض في إنتاج الخطاب المسرحي خلافا رأي بعض الباحثين مثل أرطو Artaud وجردون Gordon وبتي Pity وجيميي Gémier الذي يعتبر المخرج صاحب الرأي النهائي[3]، يأخذ مارتن آسيان على السيميولوجين عند مناقشته لعملية خلق العلامـــات المسرحية للمعنى غموض التفهم

[1] باتريس بافيس , الفضاء في المسرح , تر: محمد سيف , مجلة الأفلام, العدد الثاني , شباط 1990, ص 55
[2] م ن, ص 56
[3] voir: Daignant et veintein: le théâtre , la rousse , paris, 1996 , p 66

والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم، فهو يبحث في كيفية توظيف العلامات في خلق الاتصال بين الشخصيات بعضها البعض وبين المتفرج من خلال العرض وأن كل عناصر العرض مثل الحوار والمناظر والإيماءات والملابس والماكياج وتكوين الصوت وغيره بالنسبة للمثلين مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في صنع معنى للعرض، وفي هذا الصدد يرى إلسن أن العلامة في المسرح والمتمثلة في المرئيات لها أربعة نظم أساسية:
نظم التأطير: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/الجو).

نظم العلامات المتاحة للتمثيل (الشخصية التوازن في الأدوار/الإلقاء والتعبير،الإيماء/اللغة/الجسد/الحركة/الملابس/الماكياج/تصفيف الشعر).

نظم العلامات المرئية: (التصوير المكاني ونظام الألوان وملحقات الإضاءة)
نظم العلامات المسموعة (موسيقى وأصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة فهو يرى أن العرض بأكمله أيقونة والعلامة الإشارية تشير إلى شيء ما(أسهم، لافتات، الحركة، إيماءة) كما يعتبر الضمائر الشخصية (أنت هو) علامة مؤشرة[1] والممثل بالنسبة له هو المركز الذي تتمحور حوله المسرحية وهو بمثابة العلامة الأيقونية الأولى في تصنيف العلامات وهذا رأي استمد من أمبرتو إيكو فأصبح من الواضح أن النقد السيميولوجي يتجه إلى العرض المسرحي وعناصره (منها النص) ويصبح نقدا فنيا وليس أدبيا، وأن العلامات في المسرح لا تدرك على حدة أو منفصلة فهي جزء من كل عضو يدعم بعضه بعضا لإنتاج معان جديدة بحيث ينتج المعنى الكامل للعرض المسرحي عن التأثير الكلي لهذه البنى المعقدة والمتعددة التي تتألف من نسيج يستلزم من المتفرج أو المشاهد تنظيم لعلامات المتتالية تنظيما جماليا ومكانيا، ولأن المسرح يشكل نوعـــا

[1] ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام, نظرية العامل في النقد المسرحي مسرحيون دوت كوم WWW.MASRAHIOUNE.COM تاريخ الولوج 2005/02/17

من التفاضل سواءا كان نصا مكتويا أو مشهدا ممثلا فهو يحتوي على جميع العناصر المكونة لنسق الاتصال، فترى في ذلك ماري زيادة: " أن أي عمل مسرحي سواء نظرنا إليه كنص مكتوب أو كمشهد مؤدى يمكن تحليله عن حق، بصفته نسقا سيميائيا "[1] وتضيف لتؤكد على الأهمية البالغة للشخصية المسرحية في هذا التحليل: "يتناول التحليل أيضا حركة الشخصيات وما تدلي به من خطاب وما يسهم في تحديد المكان والزمان بدوره يقودنا إلى تحليل الشخصيات التي تشكل بالفعل عنصرا جوهريا في المسرح والبنية التحتية الحقيقية للنص والعرض المسرحي. "[2]

[1] ماري زيادة , النص المسرحي الحداثة , مجلة الأقلام , ص 65
[2] ماري زيادة , م س , ص 72

قائمة المصادر:

أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المشرق، دمشق، 1994
باتريس بافيس، الفضاء في المسرح، تر: محمد سيف، مجلة الأفلام، العدد الثاني، شباط 1990
تيري إيجلتن، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986
جان كلود جيرو ولوي بانيه،: نظرية لتحليل الخطاب، تر: عز الدين مناصرة، الاختلاف، الجزائر، 2002
حسن المنيعي، التراجيديا كنموذج، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1975
حمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي، نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991
حمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، بيروت، 1986
مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، رقم 218، الكويت، فبراير 1997

<u>باللغة الأجنبية:</u>

Albert CAMUS ،le mythe de Sisyphe ، Gallimard ، paris ، 1966
André petit jean ، la conversation au théâtre ، bordas ، paris mars 1984
Anne ، Ubersfeld ، lire le théâtre ، Edition social ، paris ، 1982
Davignand et veintein: le théâtre ، la rousse ، paris ، 1996 ، p 66
kerbrat. orechiani ، pour une approche ، pragmatique du dialogue théâtral ، n° 41 ، mars 1984

Patrice Pavis ، vers une spécificité de la traduction théâtral ، publication de la nouvelle Sorbonne ، paris ،1987
Patrice ، Pavis ، dictionnaire du théâtre ، Edition Sociales ، paris ، 1978
Richard Demarcy ،Elément d'une sociologie du spectacle ، union générale d'édition ، paris1983

المجلات:

عمار مصارع، أزمة المسرح، مجلة البحرين، المنامة، العدد 32، أفريل 2002
عواد علي، المسرح وإستراتيجية التلقي، مجلة أضواء، عين الكلام
فوزي فهمي، مفهوم التراجيديا عند اليونان، مجلة المسرح، مارس1966

المواقع الإلكترونية:

مسرحيون دوت كوم WWW.MASRAHIOUNE.COM