مدرسة براغ ودورها في مجال سيميائيّات المسرح(*)

■ أ. وردة حـــــلاسي
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة 8 ماي 1945 – قالمة
hallaci.warda@yahoo.fr

■ أ.د. مختار نويويوات
قسم اللـــغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختـــار - عنابة

الملخّص:

تركز هذه المقالة على **"مدرسة براغ"** والدّراسات السيميائية التي وضعها روادها الذين يعود إليهم الفضل الأول في نقل دراسات السيميوطيقا من علم اللّغة وتطبيقها على الفنّ والأدب. وطرحها لإشكاليّة تحليل المسرح والدّراما، وكيفيّة استخدامها للمنهج السيميائيّ في فهم الظاهرة المسرحيّة.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، مدرسة براغ، المسرح.

Résume :

Cet article concentration «école de Prague» et les études sémiotiques posées par les pionniers qui ont été les premiers à transmettre les études sémiotiques de la linguistique et de les appliquer à la littérature et Art. et aussi d'exposer le problème de la analyser le théâtre et le drame et la façon dont il utilise l'approche sémiotique pour comprendre le phénomène théâtral.

Les mots clés : le théâtre, école de Prague, la sémiotique .

Abstract:

This essay concentration “Prague school” and the semiotic studies put by its pioneers who were the first to transmit the semiotic studies from linguistics and to apply them to literature and arts and its exposition of the problematic of analysing the theatre and drama and the way it uses the semiotic approach for understanding the theatrical phenomenon.

Keyword : the theatre, Prague school, the semiotic.

ممّا لا شكّ فيه أنّ المنهج السيميائي حديث النشأة، ولكنّه استطاع أن يثبت نفسه في مجالات عديدة، وأظهر نشاطاً متزايداً على كافة الأصعدة. وشكّل منذ الخمسينات من القرن الماضي في المجال الأدبيّ تياراً فكرياً أثرى الممارسة النقديّة المعاصرة وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبيّة وفهمها وتأويلها. وأبلى بلاءً حسناً في مجال الأدب عامة. أمّا في مجال المسرح فلا يزال يخطو خطوات بطيئة خاصة فيما يتعلق بالعرض المسرحيّ. وبناءً على هذه الحقيقة، وجدنا من الضروري إعطاء لمحة تاريخيّة ولو مختصرة عن نشأة الدّراسات السيميائيّة وكيفيّة دخولها عالم الأدب عامة والمسرح خاصة، وتتبع التطوّرات الجسيمة التي عرفتها سيميائيات المسرح في ظل مدرسة براغ.

1- السيميائيّة: حول المصطلح والمفهوم:

تعدّ إشكالية المصطلح من المسائل الجوهريّة التي تأتي في صدارة الطرح النقدي المعاصر باعتبارها مسألة شائكة مرهونة بما حقّقه العصر من انجازات نقديّة واسعة. وقد لاحظ الباحثون في مجال السيمياء ما يطبع هذا الحقل المعرفي المعاصر من اتّساع وشموليّة، وما عليه فروعه، وميادينه، ومباحثه من تداخل وتشابك. الأمر الذي يحتاج منّا معالجة دقيقة لهذا الحقل الذي يعدّ من أوسع الحقول المعرفيّة في الفكر المعاصر انطلاقاً من الطابع اللّغويّ من جهةٍ والطابع الاصطلاحيّ من جهةٍ أخرى.

أ- السيميائية لغةً:

تؤكّد معظم الدّراسات اللّغويّة أنّ الأصل اللّغوي لمصطلح "Sémiotique" آت من«الأصل اليوناني "Séméion"، الذي يعني "علامة"، و"Logos" الذي يعني "خطاب" (...). وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات»[1]. ويؤكّد هذا الرأي الباحث

الجزائري "فيصل الأحمر" في كتابه "السيميائيّة الشعريّة" عندما يقول: «يتكوّن مصطلح "سيميائيّة" حسب صيغته الأجنبيّة Sémiotique، أو Sémiotics من الجذرين: (Sémio) و(Tique)، إذ أنّ الجذر الأول الوارد في اللّاتينيّة على صورتين (Sémio) و(Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسيّة (Signe) وبالإنجليزيّة (Signe) (...)، في حين أنّ الجذر الثاني يعني بدمج الكلمتين (Sémio) و(Tique) يصير المصطلح "علم الإشارات" أو "علم العلامات" (...)، وهو العلم الذي اقترحه "دو سوسير" كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاءت به (اللّسانيات)، فيكون العلم العام للإشارات»[2].

وورد المصطلح في القرآن الكريم في قول تعالى: ﴿**تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا**﴾ [3]، ﴿**وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ**﴾[4]، ﴿**وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ**﴾[5]، ﴿**وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ**﴾[6]، ﴿**سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ**﴾[7]، ﴿**يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ**﴾[8].

ويتّضح ممّا سبق أنّ لفظ "السيمياء" ورد في القرآن الكريم بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق.

ب- السيميائية اصطلاحاً:

رأينا أنّ السيميائيّة في اللّغة تعني العلامة. أمّا في الاصطلاح فقد تعدّدت تعاريفها واختلفت نتائجها لتعدّد زوايا النظر. فهذا عبد السّلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبيّة" يستخدم مصطلح "علم العلامات". أمّا "محمد البكري" فيستخدم مصطلح "علم الدّلالة"، وأمّا مرتاض فنجده اختار مصطلح السيميائيّة في دراسته "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لنص: "أين ليلاي" لـ"محمد العيد آل خليفة"، وما ذلك إلاّ لأنّه «آتٍ من المادة (س و م) التي تعني

العلامة التي يعلَّم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادّة جاء لفظ السيميا»[9].

كذلك الباحث المغربي"سعيد بنكراد" يستعمل مصطلح "السيميائية"، ويرى بأنّها:«دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[10]. أمّا«"نصر حامد أبو زيد" و"سيزا قاسم"، فيستخدمان مصطلح "السيميوطيقا" في كتابيهما: "مدخل إلى السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد»[11].

وهكذا تعدّدت وجهات النظر، وتباينت الآراء، واختلفت من باحث إلى آخر حول التسمية، إلى درجة يصعب الخروج منها بتسمية مقنعة، وهذا أمر طبيعيّ، خاصةً إذا تعلّق الأمر بموضوع علميّ جديد لم يمرّ على ميلاده وقت طويل. إلاّ أنّنا آثرنا تسمية "السيميائيّة" لأنّها الأكثر دلالة على مفهوم المصطلح الغربيّ.

تبقى السيميولوجيا علماً واسعاً وشاملاً«لا يزال الناس فيه بين أخذ ورد، بسبب أنّه لم يحدّد بعد»[12]. لذا يصعب على الباحث أو الدّارس تقديم مفهوم محدّد للسيميائيّة، «هذه الأخيرة التي يعلم الكل أنّها تعني "علم العلامات"، لكن المشكلة متعلقة بهذه العلامات التي هي أصل الوجود والتي تمس جل جوانبه»[13].

وعلى الرّغم من ذلك سنحاول وضع بعض التعاريف لهذا العلم الجديد الذي استكمل خطواته منذ بداية القرن العشرين في مجال الألسنيّة البنويّة عند "دي سوسير" (1857 – 1913)، وفي ميدان المنطق والفلسفة عند "بيرس" (1857 – 1914)، ليكون بذلك العلم الجديد الذي سيحمل على عاتقه مهمة دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة. ولن «يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة»[14]. أمّا موضوعها فتحدّده الباحثة "جوليا كريستيفا" بقولها: «دراسة الأنظمة الشفويّة

وغير الشفويّة، ومن ضمنها اللّغات بما هي أنظمة أوعلامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إنّ هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكوّن، وهو السيميوطيقا»[15]. وبهذا فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو "العلامة" ولا شيء سواها. وإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدّرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للّغة، وجعلها الأصل ومحلّ الصدارة عندما قال: «إنّ اللّسان البشري من أكثر الأنظمة التعبيريّة تعقيداً وانتشاراً، وأكثرها تمثيلاً للعمليّة السيميولوجيّة»[16]. فإنّ "رولان بارت"(Roland Barthes) فسح المجال، بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير، واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجيّة "سوسير" كالألبسة، والأطعمة، والديكورات المنزلية، وكلّ الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية. ويربطها "سعيد علواش" بالثقافة ومظاهرها حين يقول:«هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع»[17].

ويتّضح من كلّ هذا أنّ السيميائيّة علمٌ واسعٌ وشاملٌ في طياته الكثير من العلوم، لذا كثر حولها النّقاش وتضاربت حولها الآراء، ولكنّها استطاعت أن تثبت نفسها كعلم له مكانته المميّزة وسط العلوم والمناهج النسقيّة/المحايثة الأخرى، بفضل قدرتها ومرونتها في التعامل مع مختلف العلوم، والظواهر المختلفة. فقد استطاعت «أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب، والفن، والثقافة بحكم أنّها مجالات تتخذ من علامات النصّ الأدبيّ، والإبداع المسرحيّ، والسينمائيّ، والتشكيليّ هيكلاً يمكن أن يشمل ثقافة متميّزة، وتصلح كمادة – متعدّدة الأبعاد والأعماق – للدراسة والتحليل»[18] بحكم أنّ النصّ الأدبيّ هو علامة، والسيميائيّة من مهامها دراسة أنظمة هذه العلامات وعلاقتها بغيرها من العلامات الأخرى داخل النص ذاته، بعيدا عن المؤثرات

الخارجيّة باعتبار أنّ النصّ الأدبيّ هو نسق علاماتي مغلق على نفسه ولا يشير إلاّ إلى نفسه. وهذه المنهجيّة التي تتبعها السيميائيّة هي كما يرى "حاتم الصكر":«الأكثر اقتراباً من تحليل النصوص بقواعد واضحة: ومفاهيم متشعبة... فرؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكّها»[19] أي أنّ النص يدرك بوصفه علامة لها دلالة موحدة. والقارئ هو العنصر الفاعل في تحديد مدلول هذه الدّلالة التي لها علاقة بشيء آخر؛ ذلك أنّ: «العلامة ليست إلاّ علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحوّلاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما»[20].

وفي هذا يقول "مبارك حنون": «لا يمكن للسيميولوجيا إلاّ أن تلجأ إلى اللّغة للوقوف على دلالة الأشياء... بالإضافة إلى ذلك فإنّ اللّغة مكوّن للسيميولوجيا، إذ يستحيل بناؤها ما لم تكن اللّغة عنصراً بنائيّاً فيها»[21]. فللّغة أهميّة كبيرة في تشكيل معنى النص، وتحديد دلالاته، باعتبارها الوعاء الحامل لأفكاره، «وهي بغموضها وخروجها عن معدنها تترك وقعاً أسمى عند القارئ الذي اهتمّت به الدّراسات النقديّة الحديثة»[22]. وهذا ما يؤكده "رولان بارت" في حديثه عن التشكيل اللّغوي للنص عندما يقول بأنّ: «النص آلة لغويّة، ليس من السهل التحكّم بها، وإنّما علينا أن نترك لأجزاء النص، و ما فيه من علامات، متسعاً من الحوار، والجدل، والتفاعل الدّاخلي الذي يتكشّف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ، والتوصيل، والتعبير»[23].

ويتّضح من هذا أنّ اللّغة جوهر النّصوص الأدبيّة مهما كانت درجتها الأدبيّة؛ «لأنّ النصوص الأدبيّة أنواع. فإنّ النظريّة السيميائيّة استطاعت أن تبتكر مناهج متنوعة لتحليل كل نوع أدبي على حدة، بحيث نعثر على سيميائيّات الشعر، وأخرى للمسرحيّة، وثالثة للقصة أو الرّواية»[24]. ولنحصر حديثنا في المسرح «لأنّ الأمر يختلف تماماً، حيث تتعدّد القراءات

بحسب تعدّد المعطيات المختلفة. فالقراءة التي تكون قبل إخراج العمل تختلف عن القراءة التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحي، فالأولى تكون منفتحة على كل المعطيات والمفردات الفكريّة والحركيّة والتشكيليّة التي قد تبرز سواء من النص أم العرض في أثناء عمليّة الإعداد. وهذا الانفتاح مردّه النظرة السيميائيّة إلى دلالات النص التي تحتوي على مستويات عدّة من المنظور المكاني، وعلى لحظات عدّة من المنظور الزماني. وهذا التّعدّد الزمكاني يؤدي إلى تعدّد القراءات ولا نهائيتها.

أمّا بالنسبة للقراءة السيميائيّة التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحيّ فإنّها أكثر تعقيداً، حيث أنّ المخرج سيغيّر الكثير من الأشياء، ويفسّرها تفسيراً مغايراً للنص الأصلي. فكأنّ المخرج قد كتب نصاً جديداً، وبالتالي فقراءته ستختلف عن قراءة النص الأول. «وكلما كان العمل المسرحي ثريّاً خصباً متعدّد الأبعاد والأعماق، فإنّ المعاني والتفسيرات تتعدّد وتتعمّق في رؤية تسعى لاحتواء العالم، خاصة أنّ قراءة المسرحية تحتاج إلى قدر كبير من التخيّل والتّصوّر»[25] وأنّ المسرح مجال خصب لإنتاج وتسويق الدلالة، وهذا يحتّم على المتلقي/القارئ بصفة عامة – سواء كان مشاهدا أم مخرجا أم ممثلا– أن يتخيّل المواقف والشخصيات ليسدّ ثغرات النص؛ لأنّ المسرحية وعلى الرّغم من كونها جنساً أدبيّاً لا تقرأ كما تقرأ الرواية لافتقارها إلى الوصف والتحليل العام. وهذا ما يجعل المسرحيّة تختلف عن الأجناس الأخرى: «لكونها تحتوي على رسالتين مختلفتين ومرسلتين مختلفتين، لذلك يبدأ النقد السيميائي بتحليل الرّسالة الأولى، ثمّ يشرع في بحث التّحوّلات التي يخضع لها حتى تصبح رسالة ثانية»[26].

وهكذا استطاعت السيميائيّة باعتبارها العلم الذي يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلها، أن تحتلّ حقول المعارف الأدبيّة والنقديّة على حدّ

سواء، وأن تجد لنفسها مكانة مميّزة، وتفرض نفسها كمنهجٍ مستقل يدرس مختلف مظاهر الحياة الإنسانيّة، بوصفها علامات دالة شاملة للّغة اللّسانيّة التي يعتبرها دي سوسير في المرتبة الأولى، وغير اللّسانيّة (غير لغويّة/غير لفظيّة)، (العلامات الأيقونيّة أو البصريّة) وهو المجال الأوسع الذي ركزت عليه السيميائيّة، كالصورة التي أصبحت خاصيّة من خصوصيات عصرنا الحالي عصر التكنولوجيا المتطورة، وثقافة "السمعي البصري". وقد درست السيميائيّة هذا النّوع من العلامات في عدّة فنون مثل: السينما والإشهار والتشكيل والمسرح...الخ. هذا الأخير الذي يعدّ: «كغيره من الفنون ومن باقي مجالات الحياة، ميدانا خصبا للاستماع والإفادة. وتتمثل الوظيفة الأكثر وضوحاً للمسرح في كل أشكاله المتنوعة، هي أنّه يقدّم لنا التنبيه في عالم غالباً ما يكون مهدّداً لنا بأشكال عدّة من الملل، وبشكل مريع، فالبشر كائنات محبّة للاستطلاع، كما يوجد لدينا توق ما للجدّة والخبرة، ولو من أجل الحفاظ على عقولنا فقط في حالة معيّنة من النّشاط والأشغال»[27].

2- مدرسة براغ: مدرسة لغويّة ونقديّة، تنتسب إلى العاصمة التشيكيّة، كان الأدب في نظرها هو فن اللّغة الذي في إمكانه أن يصل بها إلى آفاق وأعماق تعبيريّة، لا يمكن أن تبلغها أدوات غير أدبيّة أو غير فنيّة، كما ركزت مدرسة "براغ" على اعتبار العمل الأدبي منظومة من العلاقات الشكليّة، ويرجع مصطلح "البنيويّة إلى "حلقة براغ اللّغويّة" حين أطلق عليها "رومان ياكبسون" في عام 1929، ليتحوّل المصطلح إلى نظريّة من أشهر النظريات التي لم تقصر نشاطها على محاولات الأدب والفن، ويرجع حماس "مدرسة براغ" لتبني البنيويّة إلى بحثها الدؤوب عن منهج نقدي تحليلي موضوعي، ينأى عن الانحياز. فكانت البنيويّة هي الحل الموضوعي لهذه الإشكاليّة، من خلال إطار فكري مرجعي ينهض على ثلاثة عوامل أو عناصر متكاملة فيما

بينها، وهي: البنية والوظيفة والعلامة. ويتمثل مفهوم البنية عند أصحاب "مدرسة براغ" في كيانين متميّزين: الأول هو المنظومة الشاملة للعمل الأدبي بصفته بنية هرميّة تسيطر فيها العناصر السائدة على العناصر المساعدة، والثاني هو الكلام المنطوق الذي لا يكتمل مغزاه أو دلالته الحقيقيّة إلاّ بإرجاعه إلى الشفرة اللّغويّة الجماعيّة لكل الناطقين به أمّا مفهوم الوظيفة فيتمثل في أنّها الأداة الوحيدة للتمييز بين الشّفرات الثقافيّة عند رصد الوظائف التي تؤديها، لذلك يرى أصحاب "مدرسة براغ" أنّ لكل علاقة فنيّة أو جماليّة نوعين من العلاقة من التواجد، الأول يتمثل في تواجدها العقلي والذهني المشترك بين أفراد الجماعة، والثاني يتجسَّد في تواجدها المادي في العمل الأدبي. وكانت هذه الفكرة بمثابة ميلاد وبزوغ النّظريّة السيميولوجية التي تتَّخذ من علم العلامات أداة لنقد الأعمال الأدبيّة[28].

3- سيميائيات المسرح:

تعود الدّراسات الأولى للمسرح والدّراما إلى عهد "أرسطو" الذي أرسى مبادئ الدّراما في كتابه "فن الشعر"، وخاصة في تعريفه لأحد أنواعها وهي "التراجيديا" (المأساة) التي عرّفها بأنّها: «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوَّدة بألوان من التزّيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[29]. أمّا "الكوميديا" (الملهاة) فهي: «محاكاة الأراذل (Hommes bas) من النّاس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر»[30].

غير أنّ أيّ محاولة جادة للتأريخ لسيمياء المسرح، والقيام بتقييم موضوعي لنتاجات السيميائيين المعاصرين في هذا الاتجاه، تقودنا إلى

الحديث عن مدرسة "براغ"(école parage)، وكيفية استخدامها للمنهج السيميائي في فهم الظاهرة المسرحية وذلك من خلال الدّراسات السيميائية التي وضعها روادها: "أوتاكارزيش"(Otakar.Zich)، "هونزل"(Honzel)، "ميوكاروفسكي" (Mukarovsky)، "بوغاتيريف" (Bogatyrev)، فلتروسكي" (Veltrusky)... الذين يعود إليهم الفضل الأول في نقل دراسات السيميوطيقا من علم اللّغة لتطبيقها على الفن والأدب.

ولعلّ أهم إنجازات هذه المدرسة التي قلبت عالم التنظير المسرحي رأساً على عقب من خلال طرحها لإشكالية تحليل المسرح والدّراما، دراسة "أوتاكارزيش" "علم جمال الفن والدّراما" سنة 1939، والتي تعدّ فاتحة الدّراسات السيميائية للمسرح حينما اعتبر الفن الدّرامي هو فن الصّور "image"، وأنّ الممثل يمثل شخصية درامية، وهو بهذا الطرح لعب دوراً ريادياً في التأثير في سيمياء براغ للمسرح وفي الأعمال التي تلتها ولا سيّما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق المتجانسة، والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح، كما أنّه رفض أن يسلم خصوصاً بغلبة آلية النص المكتوب، واعتبر أنّه يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل كلّه[31].

ويتضح من هذا تركيز "زيش" على نص العرض باعتباره "العلامة الكبرى"، التي تقوم بتوحيد المصنفات الجزئية في شبكة وحدات سيميائية، تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية، لذا رفض التسليم بغلبة آلية النص المكتوب؛ لأنّه لا يمثل سوى نسق من الأنساق المختلفة في شبكة الوحدات السيميائية التي يقوم نص العرض "العلامة الكبرى" بصهرها في كيان موحّد، وهي دعوة صريحة من "زيش" إلى محاولة تأسيس لعلاقة النص المكتوب بالعرض المسرحي باعتباره مكوناً من مكوناته، وله أهميته الخاصة، كما أنّها دعوة إلى دراسة مكونات المسرح في تفاعلها، وليس في

حدّ ذاتها؛ لأنّ المسرح عنده هو: « تفاعل ديناميكي لجميع عناصره، و...أنّه وحدة قوى متمايزة داخلياً بتوتر متبادل، وهو كذلك مجموعة من الإشارات والمعاني»[32].

وتعدّ دراسة "ميوكاروفسكي" "الفن كحقيقة سيميائية" 1936، أولى الخطوات في سيميائيات العرض المسرحي عندما قدم فيه «تصنيفاً لقائمة العلامات الإيمائية، ووظيفتها في التمثيل الصامت "لشارلي شابلن"»[33]، ودعا إلى دراسة جميع الفنون كواقع سيميائي انطلاقاً من أنّ الفن في حدّ ذاته هو إشارة، هذه الإشارة لا تكتسب أهميتها من حيث كونها أداة إيصالية للمعنى فقط، وإنّما لكونها أداةً جماليّةً، كما يقول: لكل من الفنون إشارة جمالية، ثمّ إنّ كل فن له إشارة ثانية هي إيصالية. وبهذا فالإشارة الفنيّة تشارك الإشارة اللّغويّة في فرز المعنى وتوصيله[34]. وهو في تعريفه للإشارة الفنيّة سيميائياً، يبدو تأثير"دي سوسير" واضحاً في تبنيه لمفهوم العلامة (الدّال/النص، المدلول/الموضوع)كبعدين متلازمين للإشارة، من خلال اعتبار أنّ «الدّراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفنّي على أنّه علامة مؤلفة من: (1) رمز حسي ابتدعه الفنان، (2) ومعنى (أي موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي، (3) وعلاقة بالشيء المرموز إليه، وهذه العلامة تشير إلى السياق الكلّي للظواهر الاجتماعية»[35].

فالعمل الفنّي عند "ميوكاروفسكي" يملك كياناً ديناميكياً متميّزاً مستقلا بذاته ولكنّه في الوقت ذاته، على علاقة جدليّة دائمة مع التطوّر الثقافي للمجتمع، في إطار من الوعي المشترك. وبالتالي لابدّ من فهم العلامة الأدبيّة في ظلّ هذه العلاقة التفاعليّة والجدليّة بين النّص الأدبي، ومختلف الحقول الثقافيّة الأخرى التي تنتمي إليها العلامة من ناحية، ويتأثر بها النّص الأدبي من ناحية أخرى. كما أنّ العلامة لم تعد عملة ذات وجهين (دال ومدلول) فقط، فقد ربطها

"ميوكاروفسكي" بمرجع هو السياق الكلّي للظواهر الاجتماعية، ويمكن أن نلخص العلامة الفنيّة عند "ميوكاروفسكي" كما يلي:

1- الدّال: العمل الفنّي الصادر عن الفنان.

2- المدلول: المعنى العام، أو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجمعي (بمعنى الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام).

3- المرجع: العلاقة المجازية (غير المباشرة) بين العمل الفنّي، والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه.

العمل الفنّي كما هو واضح من خلال هذه المعادلة، لا يتمتع باستقلالية تامة كما تصوّره الشكلانيّة الروسيّة، وليس انعكاساً للواقع كما تصوّره الماديّة التاريخيّة، ولا هو تعبير عن ذات الفنان (المؤلف) كما ترى الرومنطيقيّة، وإنّما هو وسيط بين الفنان والمتلقي، يظل منفتحاً على آفاق إبداعية الفن المستلهمة من أنساق مشتركة بين الفنان والمتلقي «الذي في اختياره للعمل جمالياً يقيم علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام كمدلول»[36].

وهذه العلاقة المجازية سببها الأساسي المشابهة الكاملة بين العرض المسرحي والواقع؛ - أي بين العلامة والموضوع - باعتبار أنّ المسرح ما هو إلاّ محاكاة للواقع. و«الدّلالة التطويرية للمحاكاة دلالة واضحة، فهي تساعد على نحو كبير في تمثلنا للأنماط السلوكية والثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة كذلك في التخاطب مع الأعضاء الآخرين من النوع نفسه»[37].

لكن الأشياء الواقعية تتحول على خشبة المسرح إلى علامات سيميائية وهذه العلامات تتحدّد بشكل واضح على الخشبة كما يقول "فلتروسكي":«كل ما هو على خشبة المسرح علامة»[38]. ومعنى هذا أنّ كل ما هو موجود على خشبة المسرح من ديكور وأزياء وممثلين... الخ. يدخل ضمن ما يسميه "فيصل

الأحمر" بـــ «"السمطقة المسرحية"؛ أي علامات حاملة لدلالاتها، مثل المائدة أو الكرسي أو أي شيء آخر هي أشياء عادية في حياتنا اليومية، لكنّها بمجرد ما توضع فوق الخشبة تصبح جزءاً من العرض، وبالتالي وحدة سيميائية تمثل فصيلة معيّنة مستقلة، يستطيع الجمهور بفضلها استخلاصها واستخلاص بقية العناصر الأخرى»[39].

وفي ضوء هذه المشابهة بين العرض والواقع، عالج " كير إيلام" و"إيكو" المواضيع في المسرح سيميائياً على أساس الطبيعة المجازية، فكل شيء في المسرحية مجاز الجزء من الكلّ. فالسجن يمثل بوساطة نافذة فيها قضبان والقصر بوساطة حائط فيه أبراج. ومن هنا اعتبر المسرح الميدان الدائم للإيقونة لأنّه يقوم على المشابهة والمماثلة الدائمة للواقع.

ومن هذا المنظور ذهب "بيتر بوغاتيريف" في بحثه " السيمياء في المسرح الشعبي" 1938 إلى اعتبار المسرح بنية سيميائية تحول كلّ شيء إلى إشارة، هذه التحويلية التي طرحها "بيتر بوغاتيريف" هي في غاية الأهميّة لأنّ العناصر المسرحية تبقى في حالة تفاعل دائم، كما أنّها الصفة التي تميّز المسرح عن باقي الفنون. فكل شيء في المسرح يتحول إلى علامة، فالممثل يحول صوته ولباسه ومظهره، والأشياء الأخرى مثل الممثل تماماً قابلة للتحول، ومن ذلك الأزياء التي وصفها بأنّها علامة.

غير أنّ العرض المسرحي ينبغي أن يعطي انطباعاً بتحول الواقع وليس الواقع بحدّ ذاته، فالتحويلية في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه. لذلك يؤكد "بوغاتيريف" على أنّه «في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما إحساس بتحوّل كلّي»[40].

ومن خلال هذه التحويلية عمل كل من"ميوكاروفسكي"، و"هونزل"، و"فلتروسكي" على تحديد العناصر التي تضمن وحدة العناصر وتحوّلها. لذلك

ركز "ميوكاروفسكي" على الممثل باعتبار أنّ لا مسرح بلا ممثل: «لأنّ الممثل هو مركز نشاط الخشبة، وكلّ شيء على الخشبة سواه يتمّ تقييمه بالنسبة إليه كإشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي. فالممثل في حين أنّه كباقي العناصر يتحول إلى شيء آخر (يمثل شخصية دراميّة)، إلاّ أنّه عنصر متأصل في البنية المسرحية، وهو أيضاً عامل توحيدي يدمج عناصر مختلفة ومتناقضة في كلٍّ متجانس»[41].

وأولى "يندريك هونزل" في دراسته "ديناميكية الإشارة في المسرح" اهتماماً كبيراً بخاصية التحول وعلاقتها بالعناصر التوحيدية. ورأى أنّها القاعدة والخاصية المميّزة لفن المسرح لأنّ «المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر»[42]. وإلى جانب هذا المبدأ ذهب للتأكيد على أنّ جوهر المسرح يكمن في "التمثيل" والفعل"[43]؛ لأنّ الفعل الدراميّ هو تلك الفاعلية التي بوساطتها تتمسرح جميع العناصر المختلفة. وباعتباره جوهرا للفن الدّراميّ، يوحّد «بين الكلمة والممثل واللّباس والموسيقى في تيار واحد؛ وبمعنى آخر، أننا نستطيع بعد ذلك أن ندرك هذه العناصر "كموصلات مختلفة لتيار واحد، ينتقل من عنصر لآخر، أو يتدفق عبر عناصر متعدّدة في وقت واحد»[44].

هذه الديناميكية للعناصر المسرحية المختلفة ووظيفتها في الواقع كما يرى "يوري فلتروسكي": «يحتّمها التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوى الديناميكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير، وعلاقتها ليست مستقرة؛ لأنّه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحياناً كلتاهما تكونان في حالة التوازن»[45].

وفي بحثه "النص الدّرامي كعنصر أساسي في المسرح" 1941، حاول تحديد الطريقة التي تقرّر بها خواص النص الدّرامي مكانتها في بنية المسرح

(العرض)، باعتبار النص الدّرامي "نمطاً أدبياً". وهو نظام قائم على مجموعة من العلامات اللّغوية الخاصة بالقراءة، والعرض المسرحي كيان مركب من مجموعة أنظمة علاماتية مختلفة متداخلة خاصة بالتمثيل (الأداء)، إلى جانب تبيان التلازم والتوتر الناشئ بين سيمياء اللّغة وسيمياء التمثيل لكون المسرح يدخل في علاقة مع الأدب ككل.

وبهذا تتجلى أهمية الدّراسات التي قام بها علماء "**براغ**" في مجال المسرح والدّراما، خاصة في محاولتهم تحديد مفهوم المسرح سيميائياً «منتقلين من لغة عادية إلى شعر، ففن، فسينما، فأدب شعبي، ثمّ مسرح بجميع أنواعه، متأثرين في ذلك ببويطيقا الشكلانيين الروس و"دي سوسير" ومنهجه البنائي، خاصة في تعريفه للعلامة بأنّها عملة ذات وجهين "دال ومدلول"»[46]، بالإضافة إلى مفهوم "البنية" الذي كان بمثابة رؤية جديدة للوجود، ومنهجاً مهماً في تحليل الظواهر اللّغوية والفنيّة التي يعرّفها "ميوكاروفسكي" «بأنّها جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار، وتبدو وحدتها وكأنّها جملة من التناقضات الديالكتيكية. والذي يدوم ليس إلاّ هوية بنية في مجرى الزمن، بينما التكوين الداخلي – العلاقات المتبادلة لعناصرها – تتبدل باستمرار»[47].

هذا التّبني لمفهوم البنية كشبكة من العلاقات الديناميكية، حوّل أنظار الباحثين عن دراسة المسرح كمجموعة مستقلة من الفنون القائمة بذاتها، إلى بنية ديناميكية كبرى أكبر من الأجزاء الداخلة فيه، والأهم من ذلك كما يقول"ميوكاروفسكي":«أنّ الأجزاء عند دخولها في البنية، تكتسب شخصية خاصة. وتكمن أهمية البنية بالنسبة إلى دراسة المسرح في أنّ مختلف الفنون الداخلة في تركيبه لم تعد تتمتع باستقلاليتها، ولم تعد تقوم وظائفها الملازمة لفنونها لأنّها بدخولها في بنية المسرح، وخضوعها لنسقه قد اتّحدت ببعضها البعض وتحولت إلى مادة متجانسة لها هويّة ووظيفة مسرحية»[48].

وبهذا لم يعد المسرح تركيب لمجموعة من الفنون لها استقلاليتها كما يرى فاغنر وإنّما بنيّة سيميائية ديناميكية تحرّض على تفاعل جميع الفنون في داخله، بحيث تجرّدها من خصوصية استقلاليتها وصهرها في كيان موحّد له خصائص ومقومات جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي. كما يرى "ميوكاروفسكي" الذي يرفض أن يكون المسرح مزيجاً من الفنون المستقلة بذاتها، ويذهب إلى التأكيد على ذلك بقوله: «ليس بالإمكان استنفاد المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي...فالمسرح قد صهر هذه الفنون، وحوّلها إلى عناصر تحمل هويته وتخدم أغراضه»[49].

وإلى جانب هذا الاهتمام بمفهوم العلامة (الدّال والمدلول) و"البنيّة"، فقد أولى مفكرو "براغ" اهتماماً بالغاً بمسألة "الكلام" "parole"، و"النسق" "langue"، والعلاقة بينهما سواء في مجال اللّغة أو الفن. حيث نظروا إلى العمل الفنّي على أنّه الجانب التنفيذي الموازي للكلام، والتقاليد الفنيّة التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبين المتلقي لعمله، وفي تطبيق "بوغاتيريف" لهذين المصطلحين على المسرح يقول: «لا بدّ أن يكون المشاهد مهيّئاً لتلقي الأداء الإفرادي للمثل، أو لأيّ فنان، وذلك عن طريق إتقانه ذلك الفن كمعيار اجتماعي هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللّغة وميدان الفن»[50].

ومن هنا تتّضح أهميّة مدرسة براغ في مجال سيميائيات المسرح، ليس كمرحلة تاريخيّة في عالم التنظير المسرحي ونقده فقط، وإنّما في طرحها الجذري لإشكاليّة المسرح والدّراما، حيث صار المسرح لأوّل مرّة في التاريخ فنّاً مستقلاً بذاته، له نسق سيميائي خاص به لأنّ «ميزة المسرح كفن قائم بذاته عند سيميائي "براغ" تكمن في "تمسرحه" لجميع المواد المختلفة في بنيته؛ أي

هويّة المسرح الجماليّة كامنة في التّمسرح (theatricality) كما أنّ هويّة الأدب كامنة في "أدبيته" (literariness)، على حدّ قول رومان ياكبسون»[51].

ومهما قلنا عن سيمياء براغ للمسرح في هذه المقدمة الموجزة، فإنّها تبقى مجرّد محاولة تمهيديّة؛ لأنّ القضايا التي طرحتها كان لها أهميّة على صعيد المنهج والتطبيق، وتأثير واضح في معظم السيميائيين اللاحقين – المعاصرين – أمثال: تاديوز كاوزان (T. KOWZAN) الذي قام عام 1968 بتصنيف للعلامة وتقسيمه المسرحيّة من خلال رصده للجوانب المتعدّدة للاتجاه الوظيفي في العرض المسرحي، وذهب إلى أنّ كل العلامات المسرحيّة هي علامات اصطناعيّة، إذ«قدّم تصنيفاً تقريبيّاً أوليّاً لثلاثة عشر نسقاً، وسلّم في حينه بأنّه يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير، ووضع قائمة باللّغة والنغمة وميمياء الوجه والإيماءة والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس واللّوازم والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتيّة (بما في ذلك التشويش الخارجي»[52].

وهكذا بدأت الدّراسات السيميائيّة في مجال المسرح نصا وعرضا تتواصل حيث نشر تاديوز كاوزان كتابه "العلامة في المسرح" وأندري هيليو(André Helbo) كتابه"مداخل إلى السيميولوجيا المسرحيّة عام 1974م وكتاب"الشفرة المسرحيّة"عام 1975م و كير إيلام كاتبه سيميوطيقا المسرح والدّراما 1980م، وآن أوبر سفيلد كتابها "قراءة المسرح وباتريس بافيس كتابه "لغات خشبة المسرح وأمبرطو إيكو في دراسته "سيميوطيقا الإنجاز المسرحي...

أمّا الدّارسون العرب فلم يهتمّوا بالسيميوطيقا المسرحيّة إلاّ بعد صدور كتاب "أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا عام 1986م بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد وكذلك بعد ترجمة بعض الكتب ذات التوجه

السيميائي في مجال المسرح والدراما، ككتب آن أوبر سفيلد وباتريس بافيس وكير إيلام وجورج سافونا...

ومن الدّراسات السيميائيّة العربيّة التطبيقيّة في المجال المسرحي والدّرامي نذكر دراسة حازم شحاتة تحت عنوان "الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. وقد طبّق فيها صاحبها المنهج السيميوطيقي من خلال دراسة المنظر المسرحي والحوار والنص المرافق والبناء المسرحي خطاباً وقالباً[53]. وهكذا توالت الدراسات العربيّة السيميائيّة في مجال المسرح والدّراما.

الهوامش:

(*)- يلاحظ القارئ الكريم أنّنا نستخدم المصطلحات الثلاثة: سيميولوجيا، سيميوطيقا، سيميائيّة، للإحالة على نفس المفهوم من غير وضع فروق معيّنة بين المصطلحين الأوّلين (سيميولوجيا، سيميوطيقا).

1- برنار تروسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 09.

2- فيصل الأحمر: السيميائيّة الشعريّة، جمعية الإمتاع والمؤانسة، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 10، 11.

3- القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية: (273).

4- القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (46).

5- القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (48).

6- القرآن الكريم: سورة محمد، الآية: (30).

7- القرآن الكريم: سورة الفتح، الآية: (29).

8- القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية: (41).

9- مولاي علي بوخاتم: الدّرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفيّة نقديّة إحصائية في نموذجي "عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 126.

10- سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللّاذقيّة، سوريّة، ط2، 2005، ص16.

11- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 15.

12- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 5، 6.

13- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 16.

14- فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص88.

15- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، (دط)، 2003، ص26.

16- Ferdinand de Saussure, course de linguistique générale, 4éme éd, paris, Ed Payot, 1972, p 101

17- محمود إبراقن: المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، فرنسي- عربي، مرجع سابق، ص118.

18- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 370.

19- حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 1998، ص 110.

20- المرجع نفسه: ص 110.

21- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 75.

22- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 63.

23- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، (دط)، (دت)، ص 105.

24- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 64.

25- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مرجع سابق 374.

26- المرجع نفسه: ص 374.
27- جيلين ويلسون: سيكولوجيّة فنون الأداء، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (دط)، (دت)، ص 19.
28- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مرجع سابق، ص400).
29- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص18.
30- المرجع نفسه: ص.16
31- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 12.
32- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 43.
33- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص.240
34- بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص 18.
35- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 36.
36-المرجع نفسه: ص 16.
37- جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، (دط)، (دت)، ص.51
38- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص.241
39- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 104.
40- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 17.
41- المرجع نفسه: ص 21.
42- المرجع نفسه: ص 97.
43- المرجع نفسه: ص 118.
44- المرجع نفسه: ص 118-119.
45- المرجع نفسه: ص 143.
46- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 103.
47- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 14.

48- المرجع نفسه: ص .14
49- المرجع نفسه: ص .17
50- المرجع نفسه: ص .15
51- المرجع نفسه: ص .30
52- كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، مرجع سابق، ص .79
53- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظريّة والتطبيق، مؤسسة الورّاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 429، 430.