العلامة في المسرح: الموقعية الوظيفة

سعاد درير

تحتل العلامة في المسرح مكانة مهمة. بل يمكن القول إن المسرح شبكة من العلامات المركبة المتسمة بطبيعة معقدة التي سرعان ما يكثفها العرض، حتى إنه يصير كل ما على الخشبة علامة. فكل ما يعتلي الخشبة باعتبارها فضاء فارغا – على حد تعبير بيتر بروك Peter Brook – عبارة عن علامة. فالممثل علامة وخزان لمجموعة من العلامات كاللباس والحركة والكلام. والفضاء الذي يلعب فيه الممثل دوره أيضا علامة. وهو كذلك مصدر مجموعة من العلامات كالإضاءة والديكور وغير ذلك.

1– موقعية العلامة في المسرح

إذا نظرنا إلى موقعية العلامة في تاريخ المسرح، سنجد أن "تاريخ العلامة المسرحية يسبق المسرح، بل ويسبق اللغة نفسها، فقد عرفتها البشرية منذ القدم واستخدمتها، ثم استعارها المسرحيون"(1). لهذا يؤكد تاريخ المسرح وجود العلامات منذ القدم، غير أن وجودها كان رهينا بوجود الرموز. إذن كانت هناك علامات ورموز، وكان هناك المتلقي لهذه العلامات والرموز، وكان هناك أيضا مضمون الرسالة. وفضلا عن هذا فقد أكد التاريخ وجود عملية التشفير التي أخذت في التعقد مع تطور البشرية. فقد كان البدائي عندما يصارع أسدا أثناء صيده لغزالة، يحكي لأهله تفاصيل الصراع بشكل تمثيلي، فيؤدي هو دوره كما هو، في حين يؤدي أحد أبنائه دور الغزالة، بينما يؤدي رجال القبيلة دور الأسود. وتتجسد هذه التمثيلية بينما هم ملتفون حول النار التي تتقلب فيها الغزالة الحقيقية شيا(2). وانطلاقا من هذه الحكاية تتحقق وظيفة المحاكاة والترميز. فأما المحاكاة فتتمثل في تجسيد الصراع مع الأسود، وأما الترميز، فيتمثل في صناعة العلامات(3).

يكتشف الباحث في موقعية العلامة في المسرح متانة العلاقة العميقة بينهما. ولهذا اعتبر أرسطو العلامات وسيلة من وسائل التعرف المسرحي التي قسمها إلى أربعة أنواع: "التعرف بواسطة العلامات، والتعرف الذي يؤلفه الشاعر ويرتبه، والتعرف بالذاكرة، والتعرف بالقياس"(4). ويذهب أرسطو إلى

أن التعرف بالعلامات الخارجية هو الأكثر شيوعا في الاستعمال. ويميز فيه بين العلامات الفطرية والعلامات المكتسبة. غير أنه يميز في العلامات المكتسبة بين العلامات المتصلة بالبدن كالندوب، وبين العلامات المنفصلة عن البدن كالقفص الذي يسمح بالتعرف في مسرحية "تورو" لسوفوكليس(5).

وفي العرض المسرحي، يهتم علم العلامات بالجمهور و"بالكيفية التي يصنع بها معناه انطلاقا من العلامات الكامنة في العرض، ومن نقط التلاقي أو الانزياحات القائمة بين المدلولات"(6). وهذه العلامات لا يشترط فيها أن "تعكس بالضرورة حقيقة المدلول كما هو في الواقع، بقدر ما تستجيب

تشكل كل علامة من العلامات التي يمثل العرض المسرحي مناسبة لتوليدها بحكم طبيعته التواصلية "وحدة من المعنى تؤدي بمفردها رسالة، وإذا تراكبت مع أخرى فهي من المرونة بحيث تحمل رسالة جديدة تضيف إلى أو تنفي السابقة، بحيث تصل إلى جميع المتفرجين بسهولة. وهنا تكمن صعوبة صناعة العلامات في المسرح"(7)، لأن المتلقي يفسر ما يصله من رموز انطلاقا من مخزونه الخاص من الرموز الموازية(8). ومن هنا يمثل العرض المسرحي مركبا من العلامات، بل إن العرض في حد ذاته علامة مفرطة (9).

وقد كان وضع العلامة في المسرح – فضلا عن ماهيتها – مجال اشتغال عدد من الباحثين في السيميائيات المسرحية، مثل "أوتاكار زيخ" Otakar Zich و"يان موكاروفسكي" Jan Mukarovsky وغيرهما من الباحثين الذين اعتبروا "كل ما في المسرح علامة تتجاوز الوظيفة النفعية لتكتسب وظيفة رمزية ودلالية. كذلك اعتبرت العلامة وحدة أولية في تركيب المعنى"(10). لهذا درس "جيندريتش هونزل" Jindrich Honzl ديناميتها وتحولها، ورصد "بيتر بوغاتيريف" Peter Bogatyrev علاقتها بالأعراف المسرحية، من خلال تحليل علامات من المسرحين الشعبي والشرقي، يضاف إلى هذا الدراسات التطبيقية لجيري فيلتروسكي Jiri Veltruski وآخرين(11).

وإذا كان موكاروفسكي سباقا إلى اعتبار كل عمل فني علامة، فإن العرض المسرحي باعتباره فنا، لم يتم الالتفات إلى علاماته وتصنيفها إلا على يد تادوز كاوزانTadeusz Kowzan الذي اعتبر كل العناصر في المسرح علامات، واعتبر المسرح خزان علامات حدد منها ثلاثة عشر نوعا يشتغل في العرض المسرحي ويحقق له نوعا من التكامل. وقد جاءت العلامات في تصنيف كاوزان على الشكل الآتي: الكلمة، النغمة، المحاكاة، الإيماء، الماكياج، تصفيف الشعر، الملابس، الأكسسوار، المناظر، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية.

تتفاعل هذه العلامات في العرض المسرحي بوصفه حقلا دلاليا كثيفا يختزن كما هائلا من العلامات المسرحية التي تجعل منه نظاما معقدا، إذ "لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له. فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات. ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض"(12). وإذا كانت العلامة تمثل مكونا من مكونات الشفرة، فإن نظم العلامات - بناء على العلاقات التي تؤسسها فيما بينها – تحقق عددا من عمليات التشفير التي تجعل من هذه النظم نظما مشفرة.

إن الوظيفة المنوطة بخشبة المسرح هي أن "تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء والأجساد – أو فلنقل لا تبدو بهذا الوضوح- في وظائفها الاجتماعية العادية"(13). لهذا فإن العرض المسرحي لا ينظر إليه على أنه وحدة فقط ذات معنى، أو على أنه "علاقة واحدة، ولكن على أنه شبكة من الوحدات السيميوطيقية تنتمي إلى أنظمة مختلفة متآزرة"(14).

تتحد العلامات فيما بينها، وتتداخل وتتفاعل وتنتظم ضمن منظومات تكون الرسالة. ولهذا نجد العرض المسرحي يقدم نفسه على أنه "نظام من العلامات، ذوات طبيعة مختلفة تابعة لإجراء خاص من التواصل، تحفل فيه الرسائل بشفرات محددة تصدر عن سلسلة مركبة من المرسلين، لتتوجه إلى مرسل إليه متعدد"(15). فالعرض المسرحي يقوم على مفهوم الممارسة السيميائية الجامعة لعدد غير ضئيل من العلامات المركبة. ويأتي في مقدمة هذه العلامات الممثل باعتباره أداة مشروطة لتحقيق وظيفة الإبلاغ القائمة على أساس توفر مرسل ومرسل إليه ورسالة يفترض أن يحل المتفرج شفراتها.

على أن علاقة الممثل بالمتفرج تقوم على أساس الإثارة. وسواء أمسرح الممثل ذاته أم مسرح ما يحيط به من عناصر فضائية، فإنه يضطلع بوظيفة المثير الذي يسخر ذاته وأدواته لمخاطبة المتفرج برسالته. وهذا ما يجعل من المتفرج مستجيبا يتقبل التشفير ويرد عليه بحل التشفير. وفي هذه الشفرات كلها تكون الكلمة للحوار العلاماتي الذي يمثل ركيزة العلاقة المسرحية. وهو حوار يقوم على التفاهم حينا وعلى التصادم حينا آخر.

2- وظيفة العلامة في المسرح : يشكل المسرح مجالا خصبا للتواصل العلاماتي الذي أساسه منتج العلامة (الممثل والفضاء) ومستهلك العلامة (المتفرج). لذلك تخضع العلامة المسرحية للمنطق نفسه ولا تشذ عن قاعدة التواصل الذي يمثل أول وظيفة تضطلع بها العلامات. بيد أن هذا التواصل لا

يتحقق بمعزل عن اتحاد وتشارك وتفاعل مجموعة من الأدوات (حركات، ألوان، أصوات، إضاءة...) التي تفرز مجموعة من الاستجابات (تصفيق، صفير، استحسان، استياء، ضحك...) باعتبارها علامات تواصلية تتحكم الحواس في سيرورتها. ولهذا ترى آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld أن "العرض المسرحي فعل تواصلي في المقام الأول"(16).

فالمسرح يخاطب حواسا عديدة عن طريق أقنية متعددة. وإذا كان جورج مونان George Mounin (الباحث المتخصص في التواصل) قد نفى كل وظائف التواصل عن المسرح، فإن آن أوبرسفيلد تؤكد وجوده وتقف عند خصوصيته، بل إنها تعتبر المسرح تواصلا بكل ما تحمله الكلمة من معنى. وهي تؤكد خصوصية الرسالة المسرحية. وترى أن العلامة المسرحية تعد بمثابة محرض Stimulus يستحث الفعل عند المتفرج(17).

وبحكم هذه الوظيفة التواصلية نجد أن "كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تعبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها في ما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا"(18).

ولا غرابة أن يكون التواصل محور بحث للسيميولوجيا في إطار ما يعرف بـــ: "سيميولوجيا التواص ، وتبحث في آلية تشكيل روامز الرسالة Encodage من قبل الفريق المنتج للعمل المسرحي، وفك الروامز Décodage من قبل المتلقي، أي آلية تبادل العلامات"(19). وفي إطار التقاطع مع الاتجاه التواصلي، تطورت السيميولوجيا باتجاه دلالي يعرف بـــ: "سيميولوجيا الدلالة ، وتبحث فيما تمثله العلامة لمستخدمها"(20). فكيف تسخر العلامة نفسها لخدمة المتفرج دلاليا؟

تعتبر عملية تشكيل المعنى مرحلة مرحلة لاحقة لعملية الإدراك التي تنتظم تلقي العلامة المسرحية، بحكم أن الإدراك يشكل محور الوظيفة التواصلية التي تقتضي إحساسا مباشرا بالعالم الخارجي عن طريق الحواس، يلي ذلك تركيب للصور المحسوسة ومحاولة تفسيرها وإعطائها معنى، وهذا ما يشكل مجال الوظيفة الدلالية. ونظرا لهذا نجد أن للعلامات شأنا خاصا في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة. على أنه كثيرا ما يسجل تداخل مصطلح "معنى" مع مصطلح "دلالة"، وهذا ما دفع باتريس بافيس إلى ضرورة تعهد تمييز علماء الدلالة للتعارض بين المعنى والدلالة. وهو يرى أن معيار التقابلات بين الكلمتين يتجلى في انفتاح النسق أو انغلاقه على المؤول وعلى العالم ككل(21).

وإذا كان التواصل مجالا يسمح بأن تسلط السيميائيات الضوء عليه، فإن الدلالة تشكل مجالا آخر لاشتغال السيميائيات. على أن السيميائيين قد أجمعوا على جدلية العلاقة بين التواصل والدلالة، ذلك بأن "كل تواصل لا بد أن يتضمن دلالة في مستوى ما، أو أن يسهم في إنتاجها بالاعتماد على أنساق متنوعة وخاصة من التسنين الثقافي والاجتماعي واللغوي والإشاري والقيمي..."(22).

إن ما على المتفرج أن يفهمه من منطلق ترسيخ الوظيفة الدلالية هو كيف تم إنتاج المعنى المسرحي(23)، وكيف تم تأسيس سياق الدلالة من قبل الفريق المنتج للعلامة المسرحية (العرض)، باعتبارها شبكة من الدلالات، انطلاقا من تتبع طرق اشتغال النظم الدالة. ولا يخفى أن لتشكيلات هذه النظم دورا كبيرا في تحصيل الدلالة. وهو ما يسمح لنا بالوقوف عند ما أطلق عليه بنائيو حلقة براغ مصطلح "القدرة التوليدية"(24)، بمعنى الاتكاء على دوال قليلة لإنتاج أكثر المدلولات وأغناها.

لقد شكلت الدلالة ميدانا واسعا للبحث بالنسبة للسيميائيات التي واظبت على استقراء الدلالة "في مختلف مجالات الحياة التي يمكن للتجارب الإنسانية أن تتأطر داخلها كوقائع قابلة للإدراك، ومنتجة للدلالة انطلاقا مما تتميز به هذه الوقائع من بنينة وتشكيل ومن أنساق وشبكات علائقية"(25) وعلامات. وفي إطار الحديث عن الدلالة نقابل مصطلح الدلالة المصاحبة أو الدلالة بالتضمن Connotation بتعبير كير إيلام في مقابل الدلالة الاصطلاحية أو الحقيقية Dénotation، مشيرا إلى إمكانية طغيان الدلالة الحقيقية على الوظائف العملية، على اعتبار أن "الأشياء في المسرح لا تخدم إلا بالقدر الذي تؤدي به وظيفة دلالية"(26).

وفضلا عن الوظيفتين التواصلية والدلالية للعلامة، ينفتح مجال اشتغال العلامة المسرحية على الوظيفة الجمالية. وهي وظيفة يتحكم فيها الذوق الفردي بشكل حاسم، ويختلف تأثيرها من متفرج إلى آخر.

لا تختلف الوظيفة الجمالية للعلامة المسرحية في الانعكاسية الذاتية عن علامات الفنون الأخرى اختلافا كبيرا، من حيث كونها بطبيعتها نظام مرجع ذاتي، ذلك بأن ما تقوله هذه العلامة لا يخص موضوعها فقط، وإنما يستهدف الالتفات إلى ماديتها الخاصة كشيء عيني (27) يثير انتباه المتفرج ويستثير حاسته الجمالية، ليدمجه داخل طقس خاص، أساسه المتعة الناجمة عن إحساس بلذة جمالية تفجرها المعطيات الجمالية ذات الحضور الشاخص على الخشبة (أجساد، أزياء، ألوان، حركات، تصاميم...) أو ذات الحضور المحسوس (كلمات، حوارات، أفكار، قيم صوتية، نغمات، إيقاع...). وهي كلها معطيات توفر للمتفرج ظروف الإشباع الجمالي، وتؤسس معه علاقة جمالية. ولذلك

فالعرض المسرحي باعتباره بنية علاماتية، هو في الحقيقة ممارسة جمالية تقتضي من صناع الفرجة التفنن في تجميل العلامة.

وتقول آن أوبرسفيلد عن هذه الحقيقة الجمالية التي تختزنها العلامة المسرحية: "إن العلامة المسرحية مثلها مثل أي علامة، تحيل على مرجعها، وتقول شيئا ما عن موضوعها. ولكنها في الوقت نفسه تمثل هذا الموضوع وكل ما يقوله، وترجعه إلى ذاتها. وهي نفسها نظام مراجع (28).

يضفي التوظيف الجمالي للعلامة المسرحية جمالية خاصة تحكمها بلاغة الاشتغال التي تجعل العلامة تعبر بقدر ما تمكن المتفرج من تذوق انثيالاتها الجمالية. ولا يختلف الأمر سواء أارتبطت هذه الجمالية بالجسد (الاشتغال الجسدي) أم بالتقنيات (الاشتغال التقني).

وإذا كانت الوظائف التواصلية والدلالية والجمالية بنيات وظائفية كبرى، فإننا نجد داخلها بنيات وظائفية صغرى تميز العلامة المسرحية، مثل الإظهار أو الإبانة Ostension والتخييل والفصل والتمييز والتعيين والتشخيص... وهي كلها وظائف تمنح كل ما يعتلي الخشبة من أشياء وأجساد وأصوات قوة دلالية تفتقدها هذه الأشياء في الحياة العادية. ويعود منبع هذه القوة الدلالية بالضرورة إلى عملية خاصة تعرف بـــ: "السميأة"Sémiotisation.

تقدم السميأة المسرحية نفسها بوصفها إجراء منهجيا بنيويا يدعم جسور التواصل مع المتفرج، عن طريق ضخ الحس الجمالي في شرايين الفرجة المسرحية وإغناء دلالاتها. فـــ "في الوقت الذي يكون معه للوظيفة النفعية لموضوع ما في الحياة اليومية أهمية تفوق دلالتها، فإن للدلالة في الجهاز المسرحي الأهمية كلها"(29).

وتنطلق السميأة من عناصر العرض المسرحي لتجرده من وظيفته الاعتيادية الاستعمالية، لينفتح على مجموعة من الدلالات غير الحرفية التي يحددها المتفرج الذي تتلخص مهمته في قدرته على أن يسميئ: "أن يسميئ المتفرج: هذا هو موقفه العام تجاه العرض المسرحي"(30)كما تقول آن أوبرسفيلد. على أن السميأة بوصفها إجراءا وظيفيا لا تعني بالمرة أن يصر المتفرج على سميأة كل ما يستقبله من عناصر العرض المسرحي. فليس كل ما يثيره العرض من علامات علامات مقصودة تحيل على مدلول. الحقيقة أن المتفرج يغفل أحيانا أن ثمة أكثر من علامة طبيعية في العرض لا تنتظر منه تأويلا. غير أن المؤكد أن المتفرج يسميئ كل ما يستقبله من مثيرات، حتى ما كان منها غير مقصود، كأن تبدو على الممثل أعراض الزكام المفاجئ التي تتعارض كليا مع حالة الشخصية، أو كأن يتعثر الممثل في قطعة ديكور صغيرة فيسقط أرضا، أو أن يبدو على ذقنه أثر جرح حديث بسبب الحلاقة السريعة ولا يجد له

المتفرج مبررا لحضوره، أو أن ينسى الممثل مقطعا بعينه من الحوار، فتوحي تعابير وجهه و إشاراته الجسدية بالارتباك، ويطول صمته في موقف لا يدعو إلى الصمت... أو أن يتعرض لواحدة من تقلصات المعدة التي يفشل في إخفائها، أو أن يحك رأسه أو أي منطقة في جسده لا شعوريا، أو أن يعض أظافر أصابعه بأسنانه كعادة ملازمة له، أو أن يلمظ نتيجة تيبس شفتيه فيمسحهما بلسانه، أو أن يتثاءب أو يسعل أو يعطس، أو أن يفرك عينيه بشكل عفوي نتيجة تصاعد غبار الخشبة إليهما مما يؤدي إلى تشويش الرؤية الخ... وكل هذه علامات قد تقدم للمتفرج شفرات مبهمة لا علاقة لها بتسلسل الأحداث، ولا يجد هو إلا أن يسميئ كل شيء.

الهوامش

1- طارق حسن، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، مجلة البيان (كويتية)، ع 232 – مارس 1998، ص 66

2- عن: طارق حسن، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، ص 66 – 67

3 - طارق حسن، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، ص 67

4- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت – لبنان، ص 44

5- نفسه ، ص 44 – 45. ورد في المصدر نفسه – في معرض الحديث عن العلامات المكتسبة - أن ثمة أبياتا في نشيد الأوديسا تؤكد أن أودوسوس تعرفته مربيته بواسطة الندبة التي فيه. أما الأم تورو في مسرحية سوفوكليس فإنها تتعرف توأميها عن طريق المهد الذي ضمهما وكان على هيئة قفص.

6- حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، ط 1 -1994، ص 83 -84

7- مصطفى رمضاني، توظيف التراث في المسرح العربي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، إشراف د. عباس الجراري، جامعة محمد الأول، كلية الآداب و العلوم الإنسانية – وجدة، 1992 – 1993، ج2، ص 517

8- طارق حسن، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، ص 66 9- نفسه، ص 66

10- Claude Bruzy, Werner Burzlaff, Robert Marty, Joelle Rhéthoré, La Sémiotique Phanéroscopique de Charles S. Peirce, «Langages», n 58, 14 année – juin 1980, P.42

11- ماري إلياس – حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط 1-1997، ص 254 12- نفسه ، ص 254

13- سامية أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، مج 4 - ع 1 –1983، ص 159

14- كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم – مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم– نصر حامد أبو زيد، منشورات عيون – الدار البيضاء، 1987، ج 2، ص 79 15-- نفسه، ص 79

16- Anne Ubersfeld , Lire le Théâtre, Classiques du peuple "Critique", Editions sociales – Paris, 1978, P. 26

17- Anne Ubersfeld , L'école du spectateur, Editions sociales – Paris , juin 1991, P.18

18- ibid , P. 20 -

19- سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها،، سلسلة شرفات – 11- منشورات الزمن، 2003 ص 18

20- ماري إلياس – حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 254

21- نفسه، ص 254

22- Patrice Pavis , Dictionnaire du Théâtre, Termes et Concepts de l'analyse théâtrale, éditions sociales – Paris, 1980, P. 365 -

23- الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، عدد خاص بالسيميائيات، مج. 35– ع. 3 - يناير – مارس 2007- ص 249

24- Patrice Pavis , Dictionnaire du théâtre, P. 366

25- كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم – مدخل إلى السيميوطيقا – ص 83

26- الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني ، ص 249

27- كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة: سيزا قاسم – مدخل إلى السيميوطيقا، ص 82-83

28- Anne Ubersfeld , L'école du spectateur, P. 47

29- ibid, P. 47 -

30- Karel Brusak , Signs in the Chinese Theater, In Matejka and Titunik, 1938, P.62 : أخذا عن:

كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ص 15

صدر حديثا