النص ـ العرض[1]

بقلم : آن إيبارسفالد
ترجمة سمية زباش
قسم اللغة العربية. جامعة الجزائر

1. العلاقة بين النص والعرض

المسرح فن مفارق، ويمكن أن نذهب بعيدا لنرى فيه فن المفارقة ذاته. فهو إبداع أدبي، وعرض محسوس في آن واحد. وهو خالد(يمكن إعادة إنتاجه وتجديده بشكل دائم) وكذا آني (لا يمكن إعادة إنتاجه كمطابق لذاته): لأنه فن العرض المسرحي الذي يقدم اليوم، وليس هو العرض الذي يقدم غدا أبدا؛ فهو فن وضع خصيصا من أجل عرض مسرحي واحد، ونهاية واحدة، كما يريده آرتو Artaud. إنه فن اليوم، وعرض الغد الذي يريد أن يكون نفسه عرض الأمس. يؤديه ممثلون آخرون أمام متفرجين آخرين؛ فالإخراج الذي كان يتميز بكل المزايا منذ ثلاث سنوات خلت، أصبح في هذه اللحظة ميت، تماما كفرس رولاند Roland. ولكن النص لا يتغير، على الأقل، نظريا، ويظل ثابتا إلى الأبد.

والمفارقة: أنه فن التنميق النصي، والشعر الأكثر رقيا وتعقيدا، بدءا من أسخيلوس Eschyle إلى جان جينيه Jean Genet مرورا بكل من راسين Racine وهيغو Hugo. وفن الممارسة بخطوط وعلامات كبيرة، وإطناب: ذلك أنه ينبغي أن يشاهد، ويفهم من الجميع. وهنا تتسع الهوة أيضا بين النص الذي يمكن أن يكون موضوع قراءة شعرية لا نهائية، وبين العرض الذي تكون قراءته آنية. .

والمفارقة أيضا: أنه فن من إبداع مبدع واحد، "المبدع العظيم" موليير، وسوفوكليس، وشكسبير، ولكنه يتطلب، شأنه شأن السنيما وأكثر منها، التعاون الفعّال والخلاق للعديد من الأفراد، دون أن نأخذ في الحسبان التدخل المباشر أو غير المباشر للمتفرجين. إنه فن ذهني وعسير، لا يجد نهايته إلا في اللحظة التي يصبح فيها المتفرج الجمعي ليس مجرد حشد، وإنما جمهور، تكون وحدته مفترضة سلفا مع كل ما يقتضيه ذلك من مخاتلات: حيث يرى هيغو Hugo في المسرح أداة يمكنها توحيد التناقضات الاجتماعية: يقول في ذلك: "إن تحول الحشد إلى شعب (عن طريق المسرح) سر عميق!" (الأدب والفلسفة ممتزجان Littérature et Philosophie mêlées). ولكن بريخت، بالمقابل، يبيّن أن المسرح وسيلة لإيقاظ الوعي الذي يفرّق الجمهور بشكل كبير، ويعمّق تناقضاته الداخلية.

وأكثر من أي فن آخر، ومن هنا تأتي مكانته الخطيرة، والمتميزة، يثبت المسرح أنه ممارسة اجتماعية، ليس من خلال تمفصل النص- العرض فحسب، ولكن من خلال المجازفة المادية والمالية أيضا، لا تكون علاقتها بالإنتاج، ومن ثم بصراع الطبقات ملغاة أبدا، حتى ولو بدت مموهة في بعض الأحيان، وحتى ولو حوّلها العمل المخادع للطبقة المهيمنة إلى مجرد أداة للتسلية ليس إلا. وهو فن خطير: ذلك لأن

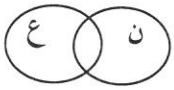
الرقابة، سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة، اقتصادية أو بوليسية، وأحيانا الرقابة الذاتية بشكل دقيق في شكلها المنحرف، لا تغفل عنه أبدا.

إنه فن مدهش بما يتطلبه من إسهامات، وهي إسهامات غير واضحة، لا من حيث المعنى ولا من حيث الوظيفة. وهذا ما سنعمد إلى تحليله لاحقا؛ أعني بذلك إسهامات جسدية ونفسية للممثل وإسهامات جسدية ونفسية للمتفرج(وسنرى طابعها الفعّال). فالمسرح يبدو كفن يمتاز بأهمية أساسية، لأنه يوضّح أفضل من غيره من الفنون الأخرى، كيف تستثمر النفسية الفردية psychisme individuel في علاقة جماعية. فالمتفرج لا يكون وحيدا أبدا: لأنه في الوقت الذي يتلقى فيه بنظره ما يقدم أمامه، يتلقى أيضا المتفرجين الآخرين الذين ينظرون إليه بدورهم. والمسرح يمسك بخيطين متناقضين في الوقت نفسه، الخيط الأول كونه دراما نفسية psychodrame، والخيط الآخر يتمثل في كونه كاشفا للعلاقات الاجتماعية.

1.1. إن أول تناقض جدلي ينطوي عليه فن المسرح هو التقابل نص-عرض.

مما لاشك فيه أن سيميولوجيا المسرح ينبغي أن تتخذ الخطاب المسرحي بمجمله "كمكان دال بالكامل (= شكل المحتوى ومادته، وشكل التعبير ومادته)[2]"؛ إنه التعريف الذي يقدمه كريستيان ميتز Christian Metz لخطاب الفيلم،[3] وهو تعريف يمكن أن نطبقه، دون عناء، على الخطاب المسرحي. لكن رفض التمييز بين النص والعرض يؤدي، في الواقع، إلى الوقوع في كثير من الالتباسات، أولا لأنهما (أي النص والعرض) لا يعتمدان نفس الأدوات التصورية في التحليل. وهي التباسات متعددة، تعمل على تحديد مواقف مختزلة إزاء العمل المسرحي.

1.1.1. إن أول موقف ممكن هو الموقف الكلاسيكي "العقلاني" intellectuelle أو شبه العقلاني pseudo-intellectuelle: ويقوم هذا الموقف على إعطاء الأولوية للنص، ولا يرى في العرض سوى مجرد وسيلة للتعبير عن النص الأدبي وترجمته. وبهذا تصبح مهمة المخرج المسرحي هي "أن يترجم إلى لغة أخرى" نصا يكون واجبه الأول إزاءه هو أن يظل "أمينا" له. وهذا الموقف يفترض فكرة أساسية، وهي فكرة التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب وعرضه؛ والشيء الوحيد الذي سيتغير هو "مادة التعبير"، بالمفهوم الهيمسليفي للكلمة، بينما يظل محتوى التعبير وشكله متطابقين عندما ننتقل من نظام علامات النص إلى نظام علامات العرض. غير أنه يخشى كثيرا أن يكون هذا التكافؤ مجرد وهم فقط: لأن مجموع العلامات البصرية، والسمعية والموسيقية التي يبدعها كل من المخرج ومصمم الديكور والموسيقيين والممثلين تشكل معنى (أو مجموعة من المعاني) تتجاوز مجموع النص. وفي المقابل، فإن كثيرا من بنيات الرسالة(الشعرية) للنص الأدبي، الافتراضية منها والواقعية، تزول أو لم يعد بالإمكان إدراكها، فقد عمل نظام العرض المسرحي نفسه على طمسها. بل أكثر من ذلك، حتى وإن استطاع العرض، بقدرة قادر، أن "يقول" كل ما في النص، فإن المتفرج سوف لن يستمع إلى النص كله؛ لأن جزءا معتبرا من المعلومات قد تم محوه، ذلك أن فن المخرج والممثل يكمن في جزء كبير منه في اختيار ما لا ينبغي إسماعه للمتفرجين. لذا لا يمكن الحديث عن التكافؤ الدلالي: إذا كان (ن) هو مجموع علامات النص، و(ع) هو مجموع علامات العرض، فإن هاتين المجموعين يكون لهما تقاطع غير ثابت في كل عرض، وسيكون لدينا الشكل التالي:



إن تطابق هاتين المجموعتين، سيكون ضيقا إلى حد ما؛ بحسب نمط الكتابة والعرض؛ وهو وسيلة هامة للتمييز بين مختلف أصناف العلاقات نص-عرض. إن الموقف الذي يقوم على أولوية النص الأدبي يتوهم وجود تطابق (وهذا لن يتحقق أبدا) بين مجموع علامات النص ومجموع علامات العرض. وهذا التطابق الذي يستحيل أن يتحقق، سوف يترك التساؤل حول معرفة ما إذا كان العرض لا يعمل سوى كنظام للعلامات قائما.

إن الخطر الرئيس لهذا الموقف يكمن، بالطبع، في الرغبة في تجميد النص، وتقديسه إلى درجة تعطيل نظام العرض كله، وكذا خيال "المؤدين" (أعني بهم المخرجين والممثلين)؛ كما يكمن أكثر في الرغبة (اللاواعية) في سد الشقوق (أو الثغرات) fissures الموجودة في النص، وقراءته ككتلة متماسكة لا يمكن إعادة إنتاجها إلا بواسطة أدوات أخرى، تمنع كل إنتاج لموضوع فني. ولكن الخطر الأكبر لا يتمثل في إعطاء الأولوية للنص بحد ذاته، ولكن لقراءة تاريخية مشفّرة، ومحددة إيديولوجيا، والتي سوف يسمح التقديس الأعمى للنص بتخليدها؛ ونظرا للعلاقات (اللاواعية ولكنها قوية) التي تربط بين نص مسرحي ما وبين الظروف التاريخية لعرضه، فإن هذا الامتياز الذي يمنح للنص سيؤدي، من خلال طريق غريب، إلى إعطاء الامتياز للعادات المشفّرة للعرض، أو بعبارة أخرى إلى منع كل تقدم لفن الخشبة. وهكذا فمن المؤكد أن ممثلي فرقة "الكوميدي فرانسيز" Comédie Française وبعض مخرجيها يتصورون أنهم يدافعون عن كمال وصفاء النص الموليري أو الراسيني، في حين أنهم لا يدافعون سوى عن قراءة مشفرة لهذه النصوص، بل أكثر من ذلك، عن نمط محدد جدا للعرض. ومن خلال هذا المثال، لا نرى فقط كيف يُخشى أن يؤدي هذا الامتياز الذي يُمنح للنص إلى تعقيم المسرح، ولكن أيضا لماذا من الضروري التمييز بوضوح في العمل المسرحي بين

ما هو نص وما هو عرض. لأنه إذا لم يتم هذا التمييز، فسوف يكون من المستحيل تحليل العلاقات القائمة بينهما وكذا عملهما المشترك. إن عدم التمييز نص-عرض هو الذي يتيح لدعاة أولوية النص إلقاء أثر العرض على هذا النص.

2.1.1. أما الموقف الآخر، والأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة للمسرح أو"طليعة" المسرح (وهي طليعة شاحبة بعض الشيء في السنوات الأخيرة). فهو الموقف الذي يقوم على رفض النص المسرحي، رفضا جذريا في بعض الأحيان: ذلك أن المسرح بأكمله يكمن في الاحتفال الذي يتحقق قبالة أو وسط المتفرجين. والنص ليس سوى عنصر من بين عناصر العرض، وربما أقلها أهمية. لذا سوف يكون لدينا الشكل التالي:

وهنا يمكن لحصة (ن) أن تختزل قدر الإمكان، وقد تنتهي إلى لا شيء. وهو طرح "آرتو" Artaud ليس كما تلفظ به هو، بدون شك، ولكن كما فهم في الغالب خطئا، على أنه رفض جذري لمسرح النص[4]. إنه شكل آخر من الوهم يناقض الشكل السابق ويوازيه، ويجبرنا على أن نتفحص، عن قرب أكثر، مفهوم النص في المسرح وعلاقاته بالعرض.

2.1. إن السبب الرئيس وراء الالتباسات القائمة في تحاليل سيميولوجيا المسرح على وجه التحديد، يأتي من رفض التمييز بين ما ينتمي للنص وما ينتمي للعرض. فكتاب "أندري هالبو" André Helbo الذي صدر أخيرا، يشتمل على إسهامات هامة، ويحمل العنوان المنتحل، "سيميولوجيا العرض"[5]، Sémiologie de la représentation بينما أهم ما في العمل يدور حول النص المسرحي.

1.2.1. غير أنه لا يمكن تفحص علامات النص وعلامات العرض غير اللفظية بالأدوات نفسها: فعلم التركيب syntaxe (النصي) والبروكسيمية[6] proxémique هما مقاربتان مختلفتان للعمل المسرحي، يستحسن عدم الخلط بينهما في البداية، حتى وإن كان لزاما توضيح العلاقات لاحقا، وحتى وإن كان من العسير استشفاف هذه العلاقات بسرعة.

2.2.1. واللبس الذي يستقر في صلب مفهوم التمسرح théâtralité كما عرّفه بارت Barthes في نصه المشهور الذي ورد في كتابه: "مقالات نقدية" Essais Critiques حيث يقول: "إننا، إذن، إزاء تعددية صوتية معلوماتية حقيقية، وهي التمسرح: كثافة من العلامات (وأتحدث هنا بالنظر إلى الأحادية الأدبية، طارحا جانبا مشكلة السينما)". أين يتموقع التمسرح بهذا التعريف؟ وهل ينبغي إقصاؤه من النص والإبقاء عليه في العرض؟ هل سيكون النص مجرد ممارسة كتابية تخضع لقراءة "أدبية"، في حين يكون التمسرح هي عمل العرض؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن كل سيميولوجيا للنص المسرحي ليس لها أي معنى، وكل سيميولوجيا للعمل المسرحي ينبغي أن تتعلق بالعرض.

ينبغي التذكير، هنا، ببعض المعطيات:

أ) إن النص المسرحي له حضور داخل العرض في شكله كصوت، وphoné؛ وله وجود مزدوج: فهو يسبق العرض أولا، ثم يصاحبه فيما بعد.

ب) بالمقابل، يمكن دائما أن نقرأ النص المسرحي كعمل غير مسرحي، وليس هناك ما يمنع من أن نقرأه كرواية، ونعتبر حواراته حوارات روائية، والموضحات الإخراجية didascalies كأوصاف أيضا؛ يمكن دائما تحويل المسرحية إلى "رواية"، كما يمكن، بالعكس، تحويل الرواية إلى مسرحية: "يمكن أن نصنع مسرحا من كل شيء" كما يقول

فيتاز Vitez الذي جعل من "أجراس بال" les Cloches de Ball لأراغون Aragon مسرحية "كاترين". وهذا يعني أننا نجري على النص الروائي عملية تحويل نصي، مماثلة وبمعنى عكسي لتلك التي ننفذها عند بناء خرافة المسرحية كنوع من الحكاية الروائية[7]، بغض النظر عن التمسرح. لقد انطلقنا من افتراض مسبق présupposé، وهو أنه توجد داخل النص المسرحي قوالب matrices نصية "تمثيلية"؛ ذلك لأن كل نص مسرحي يمكن أن يتم تحليله حسب آليات(أو إجراءات) خاصة(نسبيا) تلقي الضوء على نواة التمسرح في النص. وهي خصوصية تتعلق بقراءة النص أكثر منها بالنص بحد ذاته. فإذا استطعنا قراءة راسين كرواية، فهذا يعني أن فهم النص الراسيني ليس بخير.

لنضف هذه النقطة التي سنحاول توضيحها لاحقا: وهي أن في الكتابة المسرحية، وفي افتراضاتها المسبقة تحديدا، خصوصية ينبغي الإحاطة بها، وأن عملية تكييف نص شعري أو روائي، ضرورية عند تقديمه على خشبة المسرح.

3.2.1. ما هو النص المسرحي؟ يتكون النص المسرحي من جزئين مختلفين ولكنهما غير قابلين للانفصال، هما: الحوار والموضحات الإخراجية(الإرشادات المسرحية أو régie).[8] والعلاقة النصية بين الحوار والموضحات الإخراجية تتغير حسب المراحل التاريخية للمسرح: فأحيانا تكون منعدمة أو شبه منعدمة(ذات دلالة أكثر عندما تكون موجودة مصادفة)[9]، ويمكن أن تحتل الموضحات الإخراجية مكانة كبيرة في المسرح المعاصر، عند كاتب مثل آداموف Adamov أو جينيه Genet، حيث يكتسي النص الموضح didascalique أهمية، وجمالية، ودلالة قصوى؛ ففي مسرحية "فصل بدون كلامات" Acte sans paroles لبيكيت Beckett، نجد أن النص يتكون من موضحة إخراجية كبيرة فقط.

وحتى في المسرحيات التي تبدو فيها الموضحات الإخراجية منعدمة، فإن مكانتها النصية ليست ملغاة أبدا، مادامت تضم اسم الشخصيات، ليس في القائمة الأولية فحسب، ولكن داخل الحوار، وعند الإشارات إلى المكان أيضا، لذا فهي تجيب على السؤالين: من؟ وأين؟ والذي يعيّنها هو سياق التواصل communication، وهي تحدد بذلك، نوعا من البراغماتية، أي الظروف المادية الملموسة لاستعمال الكلام: ونرى كيف تنفتح نصية الموضحات الإخراجية على الاستعمال الذي يتم في العرض(حيث لا تدرج بوصفها كلمات).

إن التمييز اللغوي الأساسي بين الحوار والموضحات الإخراجية يمس موضوع التلفظ énonciation، أي أنه يتعلق بالسؤال: من هو المتكلم؟ في الحوار، هو ذلك الكائن الورقي الذي نطلق عليه اسم الشخصية (وهو يختلف عن الكاتب)؛ أما في الموضحات الإخراجية، فالكاتب نفسه هو الذي:

أ) يسمي الشخصيات (يشير في كل لحظة إلى من يتكلم) ويخص كل واحدة منها بحيز لتتكلم فيه وجزءا من الخطاب.

ب) يشير إلى حركات الشخصيات وأفعالها، بمعزل عن الخطاب كله.

وهذا التمييز الأساسي يتيح لنا أن نرى كيف أن المؤلف لا يتكلم عن نفسه في المسرح، ولكنه يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا عنه، وليس الآخر فقط، ولكن مجموعة من الآخرين من خلال سلسلة من تبادلات الكلام. إذ أن النص المسرحي لا يمكن أبدا تفكيكه كبوح أو حتى كتعبير عن "شخصية"، و"مشاعر" و"مشاكل" المؤلف،[10] ذلك أن كل المظاهر الذاتية تعود حتما إلى أفواه أخرى. ولعل أول سمة مميّزة في الكتابة المسرحية: هي أنها لا تكون ذاتية أبدا، بحكم أن المؤلف،

وبإرادته الخاصة، يرفض أن يتكلم باسمه الخاص؛ والجزء النصي الذي يكون فيه المؤلف موضوعا، هو ذلك الذي يتكون من الموضحات الإخراجية فقط. غير أن الموضحات الإخراجية تكون بالضبط الجزء السياقي للنص، ويمكن أن تختصر إلى شيء ضئيل.[11] أما الحوار باعتباره دائما صوت الآخر، وليس صوتا للآخر فقط، ولكن للعديد من الأصوات، فإذا استطعنا تفكيك صوت الكاتب بطريقة تأويلية herméneutique أو بأخرى، سيكون في ذلك تراكب superposition للأصوات كلها؛ لأن المشكلة "الأدبية" في الكتابة المسرحية تكمن في ذلك التخفي (أو التمويه) لكلام الأنا بكلام الآخر، وهذا نتيجة لرفض الكلام عن الذات.[12]

4.2.1. يمتلك النص المسرحي، كما يقدم، سواء أكان مطبوعا أو مخطوطا، بين صفحات كتاب أو دفتر، عددا من الخصائص، هي:

أ) تكون مادته التعبيرية لغوية (بينما تكون مادة التعبير في العرض متعددة، لغوية وغير لغوية)؛

ب) يُقال النص المسرحي بشكل تعاقبي، وفق قراءة خطية linéaire، متعارضة مع الطابع المادي المتعدد المعاني polysémique لعلامات العرض. والنص الأدبي، حتى وإن كان "جدوليا"(على شكل جدول)، tabulaire يفترض قراءة وفق الترتيب الزمني(حتى وإن كانت إعادة القراءة أو العودة إلى الوراء ستقلب هذا الترتيب)، في حين أن إدراك ما يعرض، يفترض لدى المتفرج التنظيم الزماني والمكاني spatio-temporelle للعلامات المتعددة والآنية.

من هنا تأتي ضرورة الممارسة بالنسبة للعرض، والعمل على المادة النصية، والذي هو، في الوقت نفسه، عمل على مواد أخرى دالة. ولكن العمل على النص يفترض أيضا أن يقوم ممارس المسرح بتحويل

العلامات غير اللغوية، إلى النص عن طريق نوع من التبادل. من هنا نجد حضور نص آخر، إلى جانب نص الكاتب(المطبوع أو المرقون على الآلة الكاتبة) الذي نطلق عليه "ن"، هو نص الإخراج، ونطلق عليه "ن'"، وكل منهما يقابل العرض الذي نطلق عليه "ع"، كالتالي:

ن + ن' = ع

إن النص المسرحي، شأنه شأن كل نص أدبي، ولكن أكثر من ذلك ولأسباب بديهية، يحتوي على ثقوب، فـ (ن') تندرج ضمن ثقوب (ن). وأبسط مثال سيوضح مدى أهمية هذه الثقوب النصية وضرورتها بالنسبة للعرض: فنحن لا نعرف شيئا فقط عن السن أو المظهر الخارجي أو الآراء السياسية أو الحياة الماضية لشخصيات واضحة الصفات مثل "ألسست" Alceste أو "فيلانت" Fhilinte، ولكن إذا أخذنا المقطع الأول من بداية مشهد: "ألسست وفيلانت" الذي يفتتح مسرحية "كاره البشر" le Misanthrope نلاحظ أننا لا نعرف شيئا عن الوضعية السياقية : هل كانت الشخصيتان هنا من قبل في المكان المسرحي أم أنهما وصلتا للتو؟ كيف وصلتا؟ هل تركضان أم لا؟ ومن منهما يتبع الآخر وكيف؟ ثمة العديد من الأسئلة يطرحها حتما هذا النص المسرحي المليء بالثقوب والذي، بدونها، لا يمكنه حتى أن يعرض. ينبغي أن يجيب العرض على كل هذه الأسئلة. ومن هنا ضرورة العمل النصي لبلورة هذه الإجابات: وهذا العمل هو عمل دفتر الإخراج، سواء أكان مكتوبا أو غير مكتوب ؛ شفهيا أو منسوخا، وهنا يتدخل النص "ن'"، كوسيط بين النص "ن" والعرض "ع"، ولكن نظرا لطبيعته المثيلة assimilable لـ "ن" (لغوي) واختلافه الجذري عن "ع"، من حيث المادة والشفرات التي يحكمها قانون آخر؛ فإن الجزء اللغوي للعمل

المسرحي يتكون من مجموعتين من العلامات، هما: "ن" + "ن'". ونجدنا في مواجهة هذا المفهوم الذي نستعمله الآن بمعناه المألوف، وهو مفهوم العلامة.

2. العلامة في المسرح

1.2. إذا كنا نعرّف اللغة بأنها نظام للعلامات المخصصة للتواصل، يكون من الواضح أن المسرح ليس لغة، وأنه ليس هناك حديث عن لغة مسرحية. وكما ينكر "كريستيان ميتز" Cristian Metz وجود "علامة سينمائية"، فإنه يمكننا الحديث بدقة عن "العلامة المسرحية": إذ ليس هناك عنصر قابل للعزل في العرض المسرحي يكون معادلا للعلامات اللغوية بطابعها الاعتباطي المزدوج (نسبيا) وتلفظها المزدوج (اللفاظم morphèmes والصواتم phonèmes)[13]. ولذلك فإن كل تطابق للمسار المسرحي مع عملية التواصل (مرسل شفرة_رسالة_ مستقبل) يعرّض لهجومات البعض حيث يعد "ج. مونان"، G. Mounin ممثلهم المتحمس.[14]

غير أنه ينبغي ملاحظة ما يلي:

1) إذا لم يكن النص المسرحي لغة مستقلة، فهو قابل للتحليل شأنه شأن أي موضوع آخر ذي شفرة لغوية. وذلك وفقا لـــ:

أ) قواعد علم اللسان؛

ب) عملية التواصل، بما أن له بدون شك مرسلا.

2) العرض المسرحي هو مجموعة (أو نظام) من العلامات ذات طبيعة متنوعة، تتعلق جزئيا، إن لم نقل كليا، بعملية التواصل، مادامت تتضمن سلسلة معقدة من المرسلين (تربطهم بعضهم ببعض صلة ضيقة)، وسلسلة من الرسائل (تربطها بعضها ببعض صلة ضيقة ومعقدة، حسب شفرات

محددة جدا)، ومتلق متعدد، لكنه متموقع في المكان ذاته. وأن يكون المتلقي غير قادر على الرد، بصورة عامة، وفق الشفرة نفسها، فذلك لا يعني البتة عدم وجود تواصل، كما لاحظ ج. مونان. ذلك أن كل رسالة مرسلة برموز مورس morse أو بلغة مكتوبة بالأرقام، يمكن أن تناسب ردا بالحركة، أو باللغة العامية، أو لا يكون هناك ردا البتة. وهوية الشفرات ذهاب_إياب ليست البتة شرطا مطلقا في عملية التواصل.

إذا صح أن التواصل ليس هو الوظيفة الكلية للعرض، وأنه لا يمكن إهمال لا التعبير ولا ما يطلق عليه ج. مونان الحافز[15] stimulus فإنه من الممكن، والحال هذه، محاولة تحليل كيف يمكن تنظيم العلاقة نص_عرض، بالانطلاق من الفرضية التي تنظر إلى الحدث المسرحي كعلاقة بين مجموعتين من العلامات، لفظية وغير لفظية.

2.2. تعريف دو سوسير De Saussure للعلامة:

نعلم أن العلامة حسب دو سوسير، هي عنصر دال signifiant يتكون من جزئين مرتبطين ارتباطا وثيقا، لكنهما قابلين للانفصال من حيث المنهج (كما أنه لا وجود لنظام معزول في الكون، ومع ذلك يمكن دراسة القوانين الدينامكية والحرارية، thermodynamiques مثلا، لنظام معزول) وهما: الدال(دا) والمدلول(مد)[16]. وميزة العلامة اللغوية هي نسبيتها الاعتباطية، أي غياب العلاقة المرئية "للتشابه" بين الدال والمدلول أو، بشكل أدق، التشابه بين الدال والمرجع référent: فكلمة كرسي، مثلا، لا تشبه الكرسي.

وثمة ميزة أخرى من ميزات العلامة، وهي "الخطية" linéarité، أي أن فك رموز العلامات اللغوية يتم تباعا وفقا للترتيب الزمني. أما العنصر الثالث في ثالوث العلامة فهو مرجع العلامة، أو بعبارة أخرى،

العنصر الذي تحيل إليه العلامة في عملية التواصل، والذي لا يمكن أن نحيله إلى شيء في العالم دون حيطة: لأن هناك مراجع متخيلة. وهكذا، فإن للعلامة "كرسي" دال هو اللفظم "كرسي"(سواء أكان هذا اللفظم كتابيا أو صوتيا)، ولها المفهوم "كرسي" كمدلول، وأما مرجعها، فهو إمكانية أو وجود الشيء "كرسي" (ولكن ليس بالضرورة حتمية الشيء كرسي في العالم).

إن علامات المجموع النصي(ن) + (ن') في المسرح تنطبق على هذا التعريف، وتخضع بالتالي، لكل إجراء لغوي[17].

3.2. العلامات غير اللفظية

سوف نعرض هنا بعض التعريفات، دون الدخول في النقاشات التي تثيرها هذه المصطلحات: ذلك أن نظرية السميولوجيا المسرحية لم توضع بعد، ولسنا نهدف، هنا، إلى إعطاء الأسس النظرية لها.

يميّز "لوي بريتو" Luis Prieto بين العلامات غير القصدية non intentionnels والتي يطلق عليها المؤشرات indices (فالدخان مؤشر للنار) والعلامات القصدية intentionnels التي يطلق عليها الإشارات signaux (نفس الدخان يمكن أن يشير إلى وجودي في الغابة، إذا كان ذلك هو شفرة التعارف المتفق عليه). ويمكن للعلامات، سواء أكانت لفظية أو غير لفظية، أن تكون مؤشرات أو إشارات: بحيث يمكنني أن أدل على شيء أو أشير إليه بواسطة الكلام أو بواسطة أية وسيلة أخرى (كالإيماء مثلا، وغيرها). ففي مجال العرض، تكون كل العلامات، لفظية كانت أو غير لفظية، عبارة عن إشارات، بحكم أنها قصدية نظريا؛ وهذا لا يمنع من أن تكون أيضا مؤشرات(لشيء آخر غير المعنى الأساسي الذي تشير إليه)[18]؛ ولا يمنع أيضا من وجود عددا من العلامات_ المؤشرات

التي لا يمكن أن يأخذها المخرج أو الممثل بعين الاعتبار، رغم أنها تعمل في العرض. أما "بيرس"، فيصنف العلامات إلى مؤشرات ، وأيقونات icônes، ورموز symboles: فالمؤشر يكون في علاقة تماس مع الشيء (النار مثلا) الذي يحيل إليه؛ والأيقونة تدعم علاقة التشابه مع الشيء المشار إليه (التشابه في بعض العلاقات: كإطار الصورة مثلا). وهذه المفاهيم هي محل جدال: حيث يوضح "ل. بريتو" L.Prieto أنه رغم كون المؤشر بعيدا عن تعيين علاقة بديهية، فهو يستلزم القيام بعمل تصنيفي يتوقف على صنف أكثر شمولية، وهو "عالم الخطاب".[19]

وإذا عدنا إلى المثال المألوف ذاته، نلاحظ أن الدخان لا يمكن أن يكون مؤشرا للنار إلا إذا كان الفضاء الاجتماعي والثقافي قد أقام هذه العلاقة من قبل؛ فإذا افترضنا أن هناك نارا تشتعل دون أن تحدث دخانا، فإن ذلك يعني انهيار وظيفة المؤشر.

والأيقونة نفسها كانت موضع تساؤل من لدن أمبرتو إيكو[20] Umberto Eco، الذي لاحظ أن "التشابهات" بين الأيقونة والشيء objet مشكوك فيها جدا. أما بالنسبة للرمز، فهو، حسب بييرس، Pierce علاقة موجودة مسبقا بين شيئين، وخاضعة للظروف الاجتماعية والثقافية: مثل زهر الزنبق والبياض أو البراءة.

ومن البديهي أن تكون كل علامة أيقونة، ومؤشرا، ورمزا في الوقت نفسه، وذلك وفقا لوظيفتها واستعمالها، وكذا طبيعتها: فمن ذا الذي يستطيع أن يقول لنا ما إذا كان الأسود، لون ثياب الحزن في الغرب(في آسيا هو اللون الأبيض) أيقونة، أم مؤشرا، أم رمزا؟ يمكن القول، بشكل عام، أنه في المجال الأدبي، يفيد المؤشر، بالأحرى، في الإعلان عن حلقات الحكاية وتلفظها، كما يحيل إلى القصة diégèse

أو حسب صياغة بارت Barthes، إلى الشفرة proairétique (Voir S/Z). والأيقونة تعمل كـــ "أثر للواقع"، وكحافز أيضا. أما عن رمزية العلامة، فسوف نراها بشكل أفضل فيما يتعلق بالموضوع المسرحي.

ليست بنا حاجة إلى القول أن كل علامة مسرحية تكون مؤشرا وأيقونة في الوقت نفسه، وأحيانا رمزا: فهي أيقونة، ما دام المسرح هو، بشكل ما، إنتاج-إعادة إنتاج للأفعال الإنسانية[21] ؛وهي مؤشر، ما دام كل عنصر في العرض يندرج ضمن سلسلة حيث يأخذ معناه: فالسمة الأكثر براءة، والأكثر مجانية، فيما يبدو، تميل إلى أن يتم إدراكها من طرف المتفرج كمؤشر للعناصر الآتية، والانتظار سيكون مخيبا للأمل.

4.2. العرض والشفرة

يتكون العرض من مجموعة من العلامات للفظية وغير للفظية؛ فالرسالة اللفظية الواردة داخل نظام العرض بمادتها التعبيرية الخاصة بها، والتي تكون سمعية (الصوت)، تشتمل على من نوعين من العلامات، العلامات اللسانية المكونة للرسالة اللغوية، والعلامات السمعية بكل ما تحمله الكلمة من معنى(الصوت، التعبير، الإيقاع، الارتفاع، والرنة). وبهذا يمكن الإشارة إلى الرسالة اللفظية حسب شفرتين اثنتين، إحداهما لغوية والأخرى سمعية. تضاف إليهما كل الشفرات التي يمكن بواسطتها تفكيك رموز العلامات غير اللفظية، والشفرات المرئية، والموسيقية، والبروكسيمية la proxémique إلخ. وهكذا فإن كل رسالة مسرحية في العرض، تتطلب العديد من الشفرات لتفكيك رموزها، الأمر الذي يتيح للمسرح، وبشكل مفارق، أن يكون مسموعا ومفهوما حتى من أولئك الذين لا يمتلكون كل الشفرات: يمكننا

أن نفهم مسرحية ما دون أن نفهم لغتها، أو دون أن نفهم التلميحات allusions الوطنية أو المحلية، أو دون أن ندرك هذه الشفرة الثقافية المعقدة، أو الخارجة عن نطاق الاستعمال: فمن الواضح أن كبار السادة، والأتباع الذين كانوا يحضرون عروض مسرحيات راسين، لم يكونوا يفهمون شيئا من التلميحات الأسطورية، لأنهم كانوا جميعا أميين؛ والمتفرجون الباريسيون الذين شاهدوا(وعشقوا) عروض "كامبييلو" Campiello لـــ"غولدوني" Goldoni التي أخرجها "جيورجيو ستراهلار" Giorgio Strehler لم يكونوا يفهمون لهجة البندقية؛ بل أن كثيرا منهم لم يتمكنوا من قراءة الإحالات إلى فنون الرسم في البندقية، وبخاصة عند "غاردي" Guardi؛ وبقيت جميع الشفرات الأخرى التي أتاحت لهم قدرا كافيا من الفهم للعلامات.

يضاف إلى ذلك الشفرات المسرحية الصرفة، وفي الأول تلك التي تفترض "علاقة تعادل" بين علامات النص وعلامات العرض؛ حيث يمكن اعتبار كشفرة مسرحية أرقى تلك التي تقدم كـــ"رصيد للتعادل"[22]، أو كـــ"قاعدة للتعادل كلمة بكلمة بين نظامين متقابلين". وهذه الشفرة المسرحية تكون مرنة، وقابلة للتغير، ومتوقفة على الثقافات شأنها في ذلك شأن شفرة اللغة : كما هو الشأن بالنسبة لأنظمة التعادل الثابتة بين كلمة (تمثل موقفا ما) وإيماءة في مسرح النو الياباني.

5.2. ملاحظات حول العلامة المسرحية

نظرا لعدد الشفرات في العرض المسرحي، فإن العلامة المسرحية مفهوم معقد لا يأخذ في الحسبان تعايش العلامات فحسب، ولكن الانطباق فيما بينها أيضا. إننا نعلم أن كل نظام للعلامات يمكن أن يقرأ وفق محورين اثنين: محور المبادلات substitutions أو المحور الاستبدالي paradigmatique

ومحور التوافقات أو المحور التعبيري syntagmatique: وبمعنى آخر يكون لدينا في كل لحظة من العرض، إمكانية مبادلة علامة بعلامة أخرى، تنتمي إلى نفس الاستبدال؛ فمثلا أمام الوجود الحقيقي لعدو ما أثناء الصراع، يمكن مبادلة العدو بشيء يرمز إليه أو شخصية أخرى تنتمي إلى نفس الاستبدال "عدو"؛ ومن هنا تأتي مرونة العلامة المسرحية وإمكانية مبادلة علامة تنتمي إلى شفرة ما، بعلامة تنتمي إلى شفرة أخرى؛ فالدموع في مسرحية "فيدرا" Phèdre، التي أخرجها "فيتاز" Vitez، كان يرمز لها(مبادلة) بإناء مملوء بالماء حيث كانت الشخصيات تغمر وجهها فيه. ويضم المحور التعبيري ترابط سلسلة العلامات، بحيث ندرك كيف يمكن بفضل عملية المبادلة، جعل شفرة تعمل ضد شفرة أخرى، وجعل القصة تنتقل من نمط من العلامات إلى نمط آخر، دون الإخلال بالترابط.

ومن هنا نرى كيف يتيح التكديس العمودي للعلامات الآنية في العرض(العلامات اللفظية، الحركية، السمعية، إلخ) اللعب بمرونة، بشكل خاص، على المحورين، الاستبدالي والتعبيري؛ ومن هنا تأتي إمكانية المسرح لقول عدة أشياء في الوقت نفسه، وتتبع عدة حكايات آنية أو متشابكة. فتكديس العلامات يسمح بالطباق.

وعلى هذا الأساس:

1) فإن مفهوم العلامة يفقد شيئا من دقته ولا يمكن الكشف عن علامة صغرى: من غير الممكن، تأسيس وحدة صغرى للعرض، كما يريد "كوزان" Kowsan،[23] تكون بمثابة قطع في الزمن، تتدرج فيه شاقوليا جميع الشفرات: هذه العلامة تكون دقيقة، ووقتية (حركة، نظرة، كلمة)، وقد تمتد علامة أخرى طيلة العرض(أي عنصر من عناصر

الديكور، أو الزي)؛ فعملية فرز مختلف خيوط العلامات المشفّرة، لا يمكن أن تتم إلا باستعمال وحدات متغيرة حسب الشفرة: وهو ما سوف نلاحظه عند تحليل المقطوعات الصغرى microséquences للنص الدرامي.

2) كل علامة مسرحية، حتى وإن لم تكن مؤشرا تماما وكانت علامة إيقونية بحتة، يمكنها الاستغناء عن عملية سأطلق عليها "إعادة الدلالة" resémantisation : فكل علامة، حتى ولو كانت طارئة، تعمل كسؤال مطروح على المتفرج، وتتطلب تأويلا أو عدة تأويلات؛ وأبسط حافز مرئي، كاللون مثلا، يكتسب معناه من خلال علاقته الاستبدالية (مضاعفة أو مقابلة) أو التعبيرية(العلاقة بالعلامات الأخرى في سلسلة العرض)، أو من خلال رمزيته. هنا أيضا تكون المقابلات علامة–حافز ومؤشر–إيقونة متجاوزة باستمرار عن طريق عمل العرض نفسه: فالسمة المميزة للمسرح هي تخطي حاجز المقابلات.

6.2. الدلالة الذاتية، والدلالة الإيحائية

نفهم جيدا أن الصعوبة الأساسية في تحليل العلامة في المسرح ترتبط بتعدد معانيها polysémie. وهذا التعدد في المعاني ليس ناتجا فقط عن وجود العلامة نفسها في مجموعات تابعة لشفرات مختلفة، رغم تواجدها معا ركحيا: لذا فإن ذلك التفصيل الملون في للباس ما، هو أولا عنصر مرئي، في لوحة مسرحية، لكنه يندرج أيضا ضمن إطار رمزية الألوان المشفّرة؛ وينتمي أيضا إلى ملابس شخصية ما، ويحيل مثلا إلى المكانة الاجتماعية للشخصية، أو إلى نشاطها الدرامي؛ بل يمكن أن يشير أيضا إلى العلاقة الاستبدالية لشخصية تحمله مع شخصية أخرى ترتدي الزي نفسه أيضا. إنه تعدد للمعاني يرتبط خاصة بسير تكوين المعنى: فإلى جانب المعنى الأساسي، المعروف بـــ"الدلالة الذاتية" denotative

(يرتبط عموما بالحكاية الأساسية)، وهو، بعامة، معنى "بديهي"، كل علامة (لفظية كانت أو غير لفظية) تحمل معها دلالات ثانوية، متفاوتة بالنسبة للأولى.[24] وهكذا فإن "الرجل الأحمر" الذي تحدث عنه "ماريون دو لورم" Marion de Lorme في مسرحية هيغو Hugo التي تحمل اسمه، مثلا، يشير إلى الكاردينال دو روشيليو de Rechelieu (ولكن إلى لون لباسه أيضا)؛ ويوحي إلى وظيفة الكاردينال، وقوته التي تضاهي قوة الملك، وقسوته التي لا تقل عن قسوة الجلاد (اللون الأحمر= الدم)؛ وهي إيحاءات مرتبطة بالسياق الاجتماعي والثقافي: فاللون الأحمر لا يوحي بلون اللباس الذي يرتديه الكاردينال فحسب، ولكن بلون الدم والقسوة أيضا(ففي اللغة الروسية، لا يوحي اللون الأحمر سوى بالجمال، ولكن بعد ثورة أكتوبر أصبح يوحي بالثورة أيضا)؛ وفي آسيا، لا يوحي اللون الأبيض بالبراءة، ولكن بالحداد والموت؛ وفي الهند، المرأة التي ترتدي اللون الأبيض، ليست عذراء، ولكنها أرملة. ولكن ربما أمكننا الاقتصاد في مفهوم الإيحاء وبخاصة، فيما يتعلق بالعلامة المسرحية بحكم استبدال المقابلة دلالة ذاتية_ دلالة إيحائية بمفهوم تعدد الشفرات المتضمنة عددا كبيرا من الشبكات النصية المعروضة. وهو ما يتيح إمكانية منح الامتياز، على مستوى العرض المسرحي، لشبكة ثانوية إلى جانب الشبكة الأساسية، وهي تلك التي تتعلق بالخرافة الأساسية. يبقى أيضا أن نحدد، الخرافة الأساسية: وتلك مهمة القارئ_ الدراماتورجي dramaturge والمخرج المسرحي؛ لأن أهمية المسرح وخصوصيته تكمنان، تحديدا، في إمكانية منح الامتياز لنظام من العلامات، وجعل الشبكات تعمل بعضها ضد البعض الآخر، وإنتاج في نفس النص_توليفة نفسه نوعا من لعبة المعاني يكون التوازن النهائي فيها مختلفا.

7.2. ثالوث العلامة في المسرح

انطلاقا من الافتراض السيميولوجي (وجود نظامين اثنين من علامات العرض، أحدهما لفظي، ويتعلق بالنص "ن"، والآخر لفظي/غير لفظي، ويتعلق بالعرض "ع")

نستنتج عددا معينا من النتائج حول العلاقات $\frac{ن}{ع}$. إذا كان "ن" هو مجموع العلامات النصية، و"ع" هو مجموع علامات العرض، و"دا" هو الدال، و"مد" هو المدلول، و"ج" هو مرجع "ن"، و"جـــ" هو مرجع "ع"، سيكون لدينا:

$$ن = \frac{دا}{مد} \text{ ـــ ج}$$

$$ع = \frac{دا'}{مد'} \text{ ـــ جـ}$$

والفرضية "الكلاسيكية"، التي ترى أن المسرح هو "ترجمة" للنص، تريد أن يكون مد = مد' و ج = جـــ، أي أن مدلولي مجموعتي العلامات متساويان أو متقاربان للغاية(وإذا لم يكونا متساويين، فذلك راجع إلى ضعف في "العرض")، ويحيلان إلى نفس المرجع. كل شيء يتم كما لو أن هناك تكرارا، وازدواجية في المعنى بين النص والعرض.

ولكن أن نفترض أن مجموعتين من العلامات، تكون مادتهما التعبيرية مختلفة، ويمكن أن يكون لهما مدلول متساو، فذلك يعني أن نفترض، إذن، بأن مادية الدال لا تؤثر على المعنى. غير أنه يمكن ملاحظة ما يلي:

1) إن مجموع الشبكات النصية لا يمكنه أن يجد في شموليته معادلا في مجموع علامات العرض؛ بحيث تبقى الحصة ص التي تسقط.

2) إذا كان ثمة فقدان للمعلومات عند الانتقال من النص إلى العرض (يكون من الصعب أحيانا تصوير الشعرية النصية)، فهناك من جانب آخر ربح في المعلومات بحكم أن العديد من علامات العرض يمكنها تشكيل أنظمة مستقلة س (س1، س2،...) ليس لها "معادل" équivalent في مجموع علامات النص.

والسؤال كله يكمن في معرفة ما إذا كانت الغاية المثلى للعرض هي التقليل من قيمة س و ص إلى أقصى حد، للحصول على نوع من التطابق التقريبي بين $\frac{\text{دا}}{\text{مد}}$ و $\frac{\text{دا}'}{\text{مد}'}$

إنها الغاية "الكلاسيكية" المثلى للعرض: وتفترض أنه يمكن إنشاء أنظمة معادلة حقا. ويمكن، عكسيا، اعتبار أن إنشاء علامات للعرض يفيد في تأليف نظام دال مستقل لا يكون فيه لمجموع علامات النص سوى دور جزئي. إنها فرضية أكثر خصوبة وتتفق أفضل مع اتجاهات المسرح المعاصر، والعمل التطبيقي للعرض يقوم على استرجاع النظامين الدالين لتنسيقها؛ لكنها أيضا فرضية تقليص إذا كانت تقود إلى تقليص حصة العلامات النصية.

8.2. مشكلة المرجع

إن المرجع (ج) في النص المسرحي يحيل إلى صورة معينة للعالم، أي إلى شكل سياقي معين لأشياء العالم الخارجي. وهكذا فإن "التاج" في إحدى تراجيديات كورناي لا يحيل إلى شيء حقيقي، من الذهب مرصّع بالأحجار الكريمة، بقدر ما يحيل إلى المُلك أو إلى الملك: فمرجع التاج، هو المُلك كما يراه كورناي(وجمهوره). حتى الشيء الحقيقي الذي هو مرجع جذر[25] الكلمة "تاج" فليس له سوى أهمية ثانوية.

ففي مجال العرض، هناك قانون مزدوج للمرجع:

1) يطابق المرجع (ج) في النص المسرحي؛ فمرجع التاج في تراجيديا "أوتون" Othon لكورناي، التي قدمت في عام 1975، هو المُلك بالمفهوم الكورنايلي؛

2) يكون أيضا حاضرا، ماديا، فوق خشبة المسرح، في شكل ملموس أو مجازي، سواء أكان تاجا حقيقيا أو ممثلا بلحم ودم يؤدي دور الملك ويتطابق مع التاج مجازيا. نرى هنا القانون الخاص للعلامة الأيقونية في المسرح: فهو يتطابق مع مرجعه الخاص، الذي "يلتصق به".

وهكذا، فإن العرض ينشئ للنص، أو إذا جاز القول ينشئ لنفسه، مرجعه الخاص، وهي وضعية مفارقة، ضخمة سيميائيا؛ فالعلامة (ع) (للعرض) ستتواجد مع ثلاثة مراجع:

أ) مع المرجع (ج) الخاص بالنص الدرامي؛

ب) مع ذاتها (ع = ج) كمرجعها الخاص.

ج) مع مرجعها (جـــ) في العالم.

إن هذه الوضعية المفارقة تمهر signe سير عمل المسرح نفسه بحكم:

1) إن المرجع (ج) للنص ن يكون في الوقت نفسه:

أ) نظاما في العالم(مثل المُلك في زمن كورناي)؛

ب) علامات ملموسة "تمثل" (ن) فوق خشبة المسرح. بمعنى آخر، إن العلامات النصية (ن) ينشئها (الكاتب) وتحيل إلى نسقين للواقع، أحدهما في العالم، والآخر فوق خشبة المسرح؛

2) إن مجموع علامات العرض (ع) ينشأ كنظام مرجعي للنص (ن) = الواقع الذي تحيل إليه الكتابة المسرحية؛ لكن في الوقت ذاته، وككل علامة، يكون له(أي مجموع علامات العرض) مرجعه الخاص، الحالي، (جـــ) (دون أن نأخذ في الحسبان وبطريقة غير مباشرة المرجع ج للنص ن).

فإذا أخذنا مثال "التاج" عند كورناي، نلاحظ أن الأمر يتم كما لو أن العرض ينشئ ملكا حاملا للتاج، وحاضرا بشكل ملموس على خشبة المسرح، وهو مرجع النص عند كورناي، وهذا الملك حامل التاج يعمل، في الوقت نفسه، كعلامة تحيل إلى المرجع التاريخي للقرن السابع عشر(مازاران Mazarin، لويس الرابع عشر) وإلى المرجع التاريخي للقرن العشرين(.. وماذا يعني الملك بالنسبة لنا اليوم؟). نرى كيف تكون الطبيعة نفسها (مفارقة) للعلامة المسرحية (ن + ع)، في شموليتها هي التي تتحكم بقانون المسرح وطابعه كنشاط وممارسة متجددة باستمرار.

نحن نأمل أن تكون أطروحتنا، المفارقة، حول العلامة المسرحية قد وضّحت عملها التاريخي. ففي كل لحظة من التاريخ، كل عرض جديد يعيد بناء (ع) كمرجع جديد للنص (ن)، أي "كواقع" مرجعي

جديد (متفاوت بعض الشيء بالضرورة)، مع مرجع آخر (جـــ) مختلف، بحكم أن هذا المرجع (جـــ) يكون معاصرا(يتوقف على لحظة محددة من العرض.

وهكذا نفهم كيف ولماذا يكون المسرح(حتى المسرح التصويري pittoresque أو النفسي) ممارسة إيديولوجية، بل هو في أغلب الأحيان مسرح سياسي.

نرى أيضا لماذا لا يمكن أن نأمل، لا في إعادة إنشاء عرض من عهد لويس الرابع عشر، ولا حتى، وهذا شيء مختلف، إعطاء صورة مرجعية لعصر لويس الرابع عشر(إلا عن طريق الدعابة)، ولا طمس هذا المرجع التاريخي لتحديث نص من القرن السابع عشر مثلا: إذ لا يمكن لمسرحية "كاره البشر" le Misanthrope أن تؤدي وظيفتها بأزياء المدينة الحالية، لأنها ستفقد مرجعيتها المزدوجة. وهكذا يصبح من الواضح أن النشاط المسرحي، في العرض، هو مكان جدلي (دياليكتيكي) بامتياز.

إنه أحد الأسباب كذلك التي تجعل محاولات المسرح الطبيعي، وهما حقيقيا: فصيغة المسرح الطبيعي ستكون (ج) = (جـــ)، أي الأمل في جعل العالم فوق خشبة المسرح يتطابق مع العالم الخارجي؛ هنا أيضا سيكون الحل الطبيعي لا-جدلي، وخطر هذا التطابق بين (ج) و(جـــ) أنه يظل حاضرا في العرض المعروف بـــ "الواقعي".

نستنتج من هذا كله أن المسرح وجد ليقول، لكن أيضا ليكون، وهذه مشكلة ستكون لدينا المناسبة للعودة إليه؛ وهي تقليص النشاط المسرحي كثيرا، بدلا من جعله يشتغل فقط كنظام من العلامات، ناسين وظيفته المرجعية: فالمسرح بحد ذاته مرجع بحيث من العبث محاولة

جعل العناصر جميعها[26] دالات signifiants؛ وهو بالنسبة للمتفرج معطى يكون طابعه الأيقوني مسيطرا: فالمسرح يُرى قبل أن يُفهم.

ولكن إذا تحدثنا عن العلامة والمرجع، فلأن ذلك يتوقف على متلقي "الرسالة"، هذا الممثل الضروري في عملية التواصل، ألا وهو المستقبل_المتفرج.

3. المسرح والتواصل

1.3. إذا قمنا بتلخيص أهم ما حاولنا توضيحه إلى غاية الآن، فرضيات العمل التي تتعلق بعلاقات النص والعرض الدرامي، سنقول أن "الأداء" performance المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات، متمفصلة في مجموعتين صغيرتين: النص (ن) والعرض (ع).

وهذه العلامات تندرج ضمن إطار عملية تواصل حيث تشكل الرسالة. وهي عملية معقدة بالتأكيد، ولكنها تخضع على وجه التقريب لقوانين التواصل:

المرسل(المتعدد): مؤلف + مخرج + ممارسون آخرين + الممثلون.

الرسالة: ن + ع.

الشفرة: شفرة لغوية + شفرات إدراكية(مرئية، وسمعية) + اجتماعية وثقافية ("اللياقة"، و"آداب السلوك"، و"علم النفس"، إلخ) + شفرات مسرحية (فضائية-ركحية ، للأداء، إلخ.، تقنّن العرض في لحظة معينة من التاريخ).

المستقبل: المتفرج(هم)، الجمهور.

إن الاعتراض الأساسي الذي وجهه "ج. مونان" إلى الفرضية التي تدرج المسرح ضمن عملية التواصل لا يبدو مقنعا على الإطلاق؛

يقول: "لقد قوّمت علوم اللسان وظيفة التواصل واعتبرتها مركزية. وهذا أدى بـــ "بايسنس Buyssens وألسنيين آخرين إلى تمييز الأحداث التي تتعلق بقصد في التواصل والتي يمكن توضيحها (وجود متحدث مرتبط بمستمع عبر رسالة تحدد سلوكات ممكنة التحقق) وعزلها عن الأحداث التي لا تتسم بهذه الميزة، حتى وإن كنا ما زلنا إلى حد الآن نطلق على هذه الأحداث اسم العلامات وحتى ولو كنا نعمد إلى دراستها في اللغة. هذه الأحداث التي يطلق عليها "تروباتزكوي" Troubetzkoi اسم مؤشرات indices وأعراض symptômes (...) هي معلومات يعطيها المتحدث عن نفسه دون قصد في التواصل."[27]

فمونان يخضع، إذن، التواصل إلى القصد في التواصل. غير أن هذا القصد في التواصل لا يمكن إنكاره في مجال المسرح. وحتى وإن أكّد الممثل قصده في التعبير، فإنه لا يريد التعبير عن نفسه، وإنما عن شيء آخر. فالقصدية في التواصل لا يمكن أن ترجع إلى النية في توصيل علم ما أو معرفة محددة، واضحة ومتميزة. ذلك أنه بإمكاننا أن نرغب في التواصل، حتى وإن كنا لا نعرف بوضوح ما نريد توصيله. والفن عموما يميّز بين القصدية في التواصل والرغبة في قول شيء محدد: حيث يمكننا أن نرغب في التواصل بينما تضم الرسالة جزءا كبيرا لا ينتج عن القصدية. ويتعلق الأمر بالمسرح كغيره من الأشكال الفنية الأخرى: فثراء العلامات، وكذا امتداد وتعقيد الأنظمة التي تشكّلها، تتجاوز بطريقة لا نهائية القصدية الأولى في التواصل. ولئن كانت هناك خسارة في المعلومات بالنسبة للمشروع الأصلي، فهناك أيضا ربح غير متوقع؛ حتى وإن تركنا جانبا مسألة الضجيج (أي تلك العلامات اللإرادية التي تشوش على التواصل)، ذلك أنه في كل تواصل هناك جزءا من المعلومات اللإرادية، واللاشعورية (لكن لا يمكن أن نبالغ في القول بأنها لا_قصدية)،

يكون من حيث الاستقبال ممكنا أو يُفرض على المستمع؛ ففي الحياة اليومية، تؤلف الإيماءات، والنبرة، وزلات اللسان، والأحاديث المتهافتة، عموما، خطابا يسمعه المتلقي على أكمل وجه. وهذه الملاحظات العادية منذ فرويد وحتى قبله دون شك، تتيح لنا أن نفهم كيف يكون التواصل المسرحي قصديا intentionnelle في مجمله، وحتى (وذلك عمل المخرج) في كل علاماته المهمة؛ فهي تستحق، إذن، اسم التواصل بالمعنى الضيق للكلمة، حتى وإن كان الكثير من العلامات المرسلة عن طريق النشاط المسرحي لا يمكن أن تأخذ في الحسبان عن طريق مشروع واعي، وحتى وإن لم تطرح مسألة قصديتها على الإطلاق، لأنها لا يمكن أن تمم كل علامات اللغة الشعرية. فبإمكان الكاتب المسرحي والمخرج القول: لقد أردنا أن نتكلم، حتى وإن حدث أن قالا أيضا: لم نرد قول هذا، أو حتى وإن لم يستطيعا قول ما"أرادا قوله".

2.3. الوظائف الست

إذا سلمنا بفرضية أن النشاط المسرحي هو عملية تواصل (حتى وإن لم يقتصر على ذلك)، سنستنتج أن الوظائف الست التي بيّنها جاكوبسن[28] Jakobson ملائمة ليس فقط لعلامات النص، ولكن لعلامات العرض أيضا. فكل واحدة من هذه الوظائف ترتبط، كما نعلم ذلك، بعنصر من عناصر العملية التواصلية:

أ) الوظيفة الانفعالية émotive، وهي أساسية في المسرح، وتحيل إلى المرسل، بحيث يفرضها الممثل بكل إمكاناته الجسدية والصوتية بينما يعمل كل من المخرج والسينوغرافي على إعداد العناصر الركحية "دراميا".

ب) الوظيفة التحريضية conative، وتحيل إلى المتلقي، وتفرض على المتلقي المزدوج لكل رسالة مسرحية، أي المتلقي_الممثل (الشخصية)، والمتلقي_الجمهور، أن يتخذ قرارا، ويقدم ردا، مؤقتا وذاتيا.

ج) الوظيفة المرجعية référentielle وهي لا تترك المتفرج ينسى أبدا سياق التواصل(التاريخي، والاجتماعي، والسياسي، والنفسي) وتحيل إلى "واقع" ما(ينظر أعلاه تعقيد الوظيفة المرجعية للعلامة المسرحية)؛

د) الوظيفة الندائية phatique وهي تذكّر في كل لحظة المتفرج بشروط التواصل وبحضوره كمتفرج في المسرح: ذلك أنها تعمل على قطع الاتصال أو ربطه بين المرسل والمستقبل(بينما تعمل داخل الحوار على ضمان الاتصال بين الشخصيات). ويمكن لكل من النص والعرض القيام بهذه الوظيفة.

هـ) الوظيفة الميتا لغوية[29](ما وراء لغوية) métalinguistique، وهي نادرا ما تكون حاضرة داخل الحوار، الذي قليلا ما يعكس ظروف إنتاجه، وتعمل بنشاط في كل الحالات التي تكون فيها تمسرح، الإعلان عن المسرح أو المسرح داخل المسرح؛ أي القول: أن قانوني هو قانون المسرح.

و) وبعيدا عن كونها طريقة في تحليل الخطاب المسرحي (وبخاصة النص الحواري)، فإن مجموع عملية التواصل يمكنه أن يوضح العرض بوصفه ممارسة ملموسة: ذلك لأن الوظيفة الشعرية، والتي تحيل إلى الرسالة بحد ذاتها، يمكنها توضيح العلاقات بين الشبكات المعنمية sémiques النصية وتلك التي تتعلق بالعرض. وعمل المسرح، أكثر من أي فن آخر، هو ذو طبيعة شعرية، وإذا كان العمل الشعري هو، كما أراده جاكبسون، إسقاطا للمركب الاستبدالي paradigme على المركب التعبيري syntagme للعلامات النصية الممثلة على المجموع التعاقبي diachronique للعرض.

3.3. المتلقي-الجمهور

سيكون من الخطأ القول بأن دور المتفرج في عملية التواصل دور سلبي. فلا يوجد أي ممثل، ولا أي مخرج قد فكر في ذلك أبدا. ولكن الكثيرين يكتفون بأن يروا في المتفرج نوعا من المرآة التي تعيد العلامات التي ترسل لأجله، بشكل منكسر؛ أو هو على أكثر تقدير مرسل-مضاد، يعيد علامات ذات طبيعة مختلفة، مشيرا ببساطة إلى وظيفة ندائية: "أنا أستقبلك خمسة على خمسة"(مثلما هو الشأن في رسائل الراديو) أو "أنا لا أستقبلك نهائيا"(كما هو الشأن عند الاستقباح بالصفير أو الضحكات المزعجة).

وفي الواقع، أن وظيفة التلقي عند الجمهور معقدة للغاية. أولا لأن المتفرج ينتقي المعلومات، ويختارها، ويرميها، ويدفع الممثل في اتجاه ما، من خلال علامات ضعيفة، ولكنها ممكنة الإدراك بوضوح من قبل المرسل. ثم أنه ليس هناك متفرج واحد، ولكن العديد من المتفرجين يتفاعلون مع بعضهم البعض. فنحن لا نذهب إلى المسرح نادرا وحدنا فحسب، ولكننا لسنا وحدنا في المسرح، وكل رسالة نستقبلها تنكسر (على الذين يجلسون قريبا منا)، وتنعكس، ويعاد أخذها، وإرسالها في نوع من التبادل الشديد التعقيد.

وفي الأخير، فإن المظهر الأكثر مفارقة، دون شك، والأكثر صعوبة على الفهم في شروط المسرح في شكله الإيطالي، وهي شروط خاصة ومحددة، هو المتفرج، رغم أن المخرج هو الذي يصنع العرض: عليه أن يعيد تكوين العرض بأكمله، إن على المحور العمودي أو على المحور الأفقي. فالمتفرج مضطر لمتابعة ليس فقط قصة، أو حكاية(المحور الأفقي)، ولكن أيضا إعادة تكوين الصورة الشاملة لكل علامات العرض المتقاطعة

في كل لحظة. وهو مجبر في الوقت ذاته على الاندماج في العرض (التقمص) والانسحاب منه (المسافة). فلا يوجد بدون شك أي نشاط يستدعي مثل هذا الاندماج الذهني والنفسي كالمسرح. من هنا يأتي بلا شك الطابع الفريد للمسرح واستمراريته في مختلف المجتمعات وبأشكال متنوعة. ليس بريخت هو الذي اخترع هذا التحكيم الخلاق للمتفرج[30]، ولكنه أعاد اكتشاف القانون الأساسي للمسرح، بعيدا عن سلبية الجمهور البورجوازي. ذلك القانون الذي يجعل من المتفرج مشاركا، وممثلا صاحب قرار(... دون أن يكون من الضروري إدخال أدنى حدث happening).

إن مهمتنا هنا ليست دراسة تلقي العرض، ولا حتى دراسة الأسلوب الخاص بقراءة النص المسرحي خارج العرض، مع استعانته بنمط من التخيل جد تشكيلي. ويكفينا القول بأن هذا التلقي يتسم، فيما يبدو، بثلاثة عناصر_مفاتيح:

أ) ضرورة الارتباط، أمام فيض العلامات والحوافز، ببنيات كبرى (سردية مثلا)؛ سوف نرى أن هذه النقطة تستلزم ضرورة دراسة البنيات الصغرى للنص أولا؛

ب) اشتغال المسرح ليس فقط كرسالة، وإنما كتعبير-تحريض، أي الحث على فعل ممكن لدى المتفرج.

ج) إدراك جميع العلامات المسرحية كعلامات تتسم بالسلبية. وهذه النقطة الأخيرة هي التي لا نريد إغفالها.

4.3. التنكر_الإيهام

إن خاصية التواصل المسرحي، هي أن المتلقي يعتبر الرسالة غير واقعية أو بالأحرى ليست حقيقية. غير أنه إذا جرت الأمور بسهولة، أو أمكن أن تجري بسهولة في حالة قصة ما أو حكاية (شفوية أو كتابية) حيث يكون الحكي récit فيها قطعا متخيلا، فإنه في حالة المسرح تكون الوضعية مختلفة: فما يظهر على خشبة المسرح هو واقع ملموس، لأشياء وأشخاص لا يرقى الشك إلى وجودها الملموس أبدا. غير أنه إذا كان هؤلاء موجودين بلا نقاش (داخل نسيج الواقع)، فإنهم يتعرضون في الوقت نفسه للإنكار، ويتسمون بعلامة ناقص. فالكرسي الموجود فوق ركح المسرح، مثلا، ليس هو الكرسي الموجود في العالم: ذلك أن المتفرج لا يستطيع الجلوس فوقه، ولا تحويله من مكانه؛ فهو ممنوع، وليس له وجود بالنسبة إليه. وكل ما يجري فوق الركح (فضاء مسرحي محدد ومغلق) هو غير واقعي. فالثورة المعاصرة التي جرت في الفضاء المسرحي[31] (غياب أو تكييف الخشبة للمسرح بالشكل الإيطالي، خشبة حلقية، مسرح دائري، المنصات، مسرح الشارع)، وكل ما يمزج بين الجمهور والفعل المسرحي، وبين المتفرجين والممثلين لا يمكن أن يخرق هذه الميزة الأساسية: حتى وإن كان الممثل جالسا على ساقي المتفرج فإن هناك صفا من الأنوار غير مرئي، وتيار كهربائي بقوة مئة ألف فولت مازال يفصل بينهما بشكل جذري. وحتى وإن كان هناك إخراج لحدث واقعي (كما هو الشأن في المسرح السياسي، ومسرح التهييج) فإن هذا الواقع يكون له، بعد مسرحته، قانونا غير واقعي يجعله قريبا من الحلم. وقد عمد أ. مانوني O. Mannoni في كتابه الموسوم بـــ"مفاتيح للمخيلة"[32] Clefs pour l'imaginaire إلى تحليل عملية التنكر. فبالنسبة لفرويد، يعرف الحالم أنه يحلم حتى وإن لم يصدق ذلك،

أو لا يريد تصديق ذلك. وللمسرح نفس قانون الحالم: فهو بناء متخيل يعرف المتفرج أنه منفصل انفصالا جذريا عن دائرة الوجود اليومي. وكل شيء يتم كما لو أن للمتفرج منطقة مزدوجة، أي فضاء مزدوج (وسوف نعود إلى هذه المسألة عند معرض الحديث عن الفضاء في المسرح): أحدهما هو الفضاء الذي يتعلق بالحياة اليومية ويستجيب للقوانين الاعتيادية الخاصة بوجوده، وإلى المنطق الذي ينظم ممارسته الاجتماعية، والفضاء الآخر هو مكان للممارسة الاجتماعية المختلفة والذي تصبح فيه القوانين والشفرات التي تتحكم به، غير قادرة على التحكم به، هو بوصفه فردا مأخوذا في الممارسة الاجتماعية والاقتصادية الخاصة به؛ ذلك أنه لم يعد "في المسألة" (أو تحت التأثير ؟). ويمكنه أن يسمح لنفسه برؤية القوانين التي تحكمه وهي تعمل دون أن يكون خاضعا لها، ما دامت منكرة في واقعها المكره بشكل صريح. هكذا، يمكنني تبرير حضور المحاكاة، الحديثة دائما في المسرح، أي تقليد الكائنات وأفعالها، في نفس الوقت الذي تظهر فيه القوانين التي تحكمها في انكماش خيالي. إنه التطهير catharsis: فكما يعمل الحلم على تحقيق رغبات النائم بطريقة ما، عن طريق بناء الاستيهام fantasme، يعمل بناء الواقع الملموس الذي هو في الوقت نفسه موضوع حكم ينكر إدماجه في الواقع، على تحرير المتفرج، الذي يرى تحقق أو مخاوفه ورغباته، دون أن يكون ضحية لذلك، ولكن دون استبعاد مشاركته. نرى أن عمل التنكر هذا يجد مكانته أيضا في مسرح-الاحتفال، المرتبط بطقس الاحتفال، أكثر منه في المسرح المعروف بمسرح الإيهام. (هل ثمة تناقض بين هذه الرؤية للتطهير والطرح البريختي؟ لا نعتقد ذلك: لأن عمل التنكر dénégation يمس جميع أشكال المسرح: فالتطهير و"التفكير" البريختي هما عملان متقابلان جدليا، ولا يقصي أحدهما الآخر).

1.4.3. الإيهام المسرحي. لنذهب بعيدا ونقول بأنه: لا وجود للإيهام المسرحي. فمسرح الإيهام هو تحقق منحرف للتنكر: ويتعلق الأمر بدفع التشابه مع "حقيقة" العالم الاجتماعي والاقتصادي للمتفرج إلى أقصى حد، بحيث يصبح هذا العالم بمجمله يتأرجح في التنكر؛ فالإيهام ينعكس على الواقع ذاته، أو بشكل أدق، عندما يكون المتفرج في مواجهة واقع ما ويحاول محاكاة هذا العالم بشكل جيد، يجد نفسه مرغما على أن يكون سلبيا؛ فالعرض يقول له: "إن هذا العالم، الذي أعيد إنتاجه هنا بدقة متناهية، يشبه تماما العالم الذي تعيش فيه(ويعيش فيه آخرون غيرك، أكثر حظا)؛ وبما أنك لا تستطيع التدخل في عالم المسرح المسيّج في دائرته السحرية، فإنك لن تستطيع التدخل في العالم الواقعي الذي تعيش فيه". ونحن نصل هنا، ومن جانب غير متوقع للتنكر الفرويدي، إلى الانتقاد الذي وجهه بريخت لعملية التماهي identification.

وهكذا يتضح معنى تلك القصة اللامعقولة والمعبرة لراعي البقر cow-boy الذي حين دخل قاعة عرض لأول مرة في حياته لم يتوان في إخراج مسدسه وتصويبه نحو الممثل الذي يؤدي دور الخائن. وذلك ليس لأنه يجهل بأن ما يراه ليس "حقيقة" (ومانوني محق في ملاحظته ذلك)، ولكن وانطلاقا من التدقيق في مسألة الإيهام من خلال إحاطة الناس بسياج من العجز المتزايد تدريجيا، فإن تمرد المتفرج غير المطلع على القانون والمشوش من قبل هذا التناقض المتفجر يتخذ هذا المظهر الساخر: فراعي البقر الذي تعوّد على الفعل السريع، لم يتعلم بأن التدخل غير مسموح به.

وهنا نمس المفارقة البريختية: فالمسافة بين المتفرج والعرض تكون جد كبيرة عندما يبلغ الاندماج بينهما أقصى حد له، وهذا يؤدي إلى إيجاد "مسافة" أكبر بين المتفرج وفعله الخاص في العالم. وهي النقطة التي يصل فيها المسرح، إذا جاز القول، إلى درجة تجريد الأفراد من أسلحتهم أمام أقدارهم الخاصة. إننا نقول مسافة: وليست بنا حاجة إلى التذكير بأن الأمر لا يتعلق بـــ "التغريب" Verfremdung البريختي، تلك العملية الجدلية التي لا زالت تعترض طريقنا.

ثمة الكثير مما ينبغي قوله، حول معنى المحاكاة نفسها التي ينظر إليها "كنسخة" من الواقع. ولكنه عمل لا يمكننا القيام به بنجاح هنا. فالتحليل السابق يندرج عمدا ضمن إطار ما معنى الإيهام، أي الإيهام بأن المسرح الطبيعي مثلا ينقل الواقع، بينما هو لا ينقله إطلاقا، وإنما يقدم فوق الخشبة صورة معينة للأوضاع السياسية والاقتصادية والعلاقات بين الأفراد، وهي صورة مبنية مطابقة مع العروض التي تقدمها الطبقة المسيطرة، ومن ثم مع القانون السائد؛ والذي يفرض بذلك نفسه دون أي رد فعل لدى المتفرج[33]. من المؤكد أن التنكر يشتغل، فالمتفرج يدرك جيدا بأننا لا نقدم له صورة "حقيقية" عن هذا العالم، لكن ما يعرض عليه من خلال الدقة في الإيهام، هو نموذج موقف معين إزاء العالم، وهو موقف السلبية. وليست العلاقات الموضوعية هي التي تحاكى هنا، وإنما نوع معين من "تمثيل" هذه العلاقات، والموقف الذي ينجم عنها.

2.4.3. إن ظاهرة التنكر(تلك التي تخص المسرح والتي سوف نرى اشتغالها بشكل أفضل عند مستوى الفضاء المسرحي) لا تخلو من عواقب إيديولوجية سريعة ومباشرة. أولا فالمسرح الطبيعي الذي يقوم على

البحث عن الإيهام، والمسرح بشكله الإيطالي مع جداره الرابع الشفاف، الذي يعزل جزءا من "الواقع"، المنقول له تأثيره: فالمتفرج يصبح مشاهدا عاجزا يكرر في المسرح دوره في الحياة أو ما سوف يصبح دوره في الحياة؛ بحيث يعمد إلى التأمل دون القيام بالفعل، وهو معني بما يعرض أمامه دون أن يكون كذلك؛ وقد كان بريخت محقا عندما قال عن هذا النوع من المسرح بأنه مسرح محافظ، وأبوي paternaliste؛ يكون المتفرج فيه طفلا مهدهدا. ولا شيء سوف يتغير، بذلك، في العالم: فالفوضى يجب أن تمتص، والميلودراما أو الدراما البورجوازية تسجل كل واحدة منهما الحلم بتحرر عاطفي لا يتم إلى في المخيلة. وهكذا تمكن مئات الآلاف من الناس (وبضعة ملايين بالإضافة إلى السينما) من مشاهدة وفهم "غادة الكاميليا" la Dame aux Camélias بحيث لا ينبغي أن تفسد العاطفة النظام "البورجوازي" للعالم! فبإمكان المتفرج أن يتماهى دون خطر في شخصية ماغريت Marguerite أو أرموند ديفال Armand Duval: لأن ما يتأمله لن يتغير بواسطته.

وبالمقابل، فإن كل مسرح تاريخي-واقعي يقدم على خشبة المسرح حدثا ثوريا مثيرا (كما هو الشأن بالنسبة لبريخت في "أيام الكومونة" les Jours de la Commune) وكل مسرح حدث يسجل نصه ضمن حقيقة عملية تاريخية يواجه خطر الوقوع في اللاواقعية: كيف يمكن تجنب عمل التنكر، الذي يحيل إلى الإيهام بمحمل العملية المجسدة ركحيا؟ وهكذا، يصبح مسرح الشارع، في أغلب الأحيان، غير واقعي، بسبب عدم إدراك أنه، مهما يحدث، فإن الحاجز يظل موجودا دائما، وأن الممثل يصطحبه معه فوق الخشبة، عازلا بذلك الدائرة السحرية حيث يصبح إضراب الأمس وما انجرّ عنه من اعتقالات أمور غير واقعية. فليس بإمكان "الواقعية" المسرحية أن تسلك سبيل الواقعية النصية/ الركحية.

لأن لها سبل أخرى. مثل هذه الخيبات المفاجئة ليس لها أسباب أخرى. ولكن الخطر يتجلى أكثر في ما يطلق عليه اليوم "مسرح الحياة اليومية": وإذا كان الواقع اليومي للفقراء والمقهورين هو الذي لا يتحقق، وأصبح غريبا كواقع "المتوحشين"؛ فإن عمل مسرح الواقع اليومي لا يمكن أن يكون سوى عمل لغة: فلغة الواقع اليومي هي التي تبدو غير متحققة؛ ذلك أن الدرس السياسي يكمن بالضبط في لاواقعية اللغة النمطية: ذلك لأن الانفصال يتم بين اللغة وسلطة الواقع الجبرية. إن ما يراه المتفرج ويسمعه هو لغته الخاصة، التي لا تتحقق عن طريق التنكر.

3.4.3. **التنكر، التمسرح**. إذا كانت الواقعية الطبيعية غير واقعية بطبيعتها ومنتجة للسلبية، وإذا كانت "الطبيعية" الثورية ليست أكثر تقدما، ونفس الأسباب لها نفس النتائج، بحيث يظل المتفرج مسمّرا في مقعده بسبب الاعتبار الوهمي للواقع، فإنه لابد من وجود إمكانية نظرية وتطبيقية تتجاوز هذه المرحلة للإيهام. لقد اختار آرتو الطريق "التراجعي"ـ والمصطلح ليس بمعناه المنتقص إطلاقا ولكن بالمعنى التاريخي فقطـ الذي يعود بالمسرح إلى مرحلة "الاحتفال" حيث لا يحتاج "الواقع" إلى التجسيد، وحيث يتم بناء طقس متخيل عمدا. أما بريخت، الذي يبدو أقل ثورية في هذا الميدان، فقد اهتدى إلى أسهل طريق للمسرحة théâtralisation. بعبارة أخرى إن بريخت قام ببناء سلسلة من العلامات التي تضمن للمتفرج بأنه موجود حقا في المسرح. وهذا ما أدركته بشكل رائع فرقة "منوشكين" Mnouchkine أو "الخبز والدمى" Bread and Puppet التي تقدم عروضها مستغلة كل وسائل المسرحة: كالكوميديا ديلارتي، وفنون السيرك، والعرائس.

وداخل الفضاء الركحي يتم بناء، كما في مسرح شكسبير، بل حتى في المسرح الإغريقي، منطقة متميزة يعبر فيها المسرح على أنه مسرح لا غير (كالمنصة، والأغاني، والجوقة، مخاطبة المتفرج). إننا نعلم بعد فرويد بأن الإنسان عندما يحلم في الحلم، فإن الحلم الداخلي للحلم يقول الحقيقة. وعن طريق تنكر مزدوج، يصبح حلم الحلم هو الحقيقي. مثلما هو الحال في "المسرح داخل المسرح"، الذي لا يقول ما هو واقعي، وإنما ما هو حقيقي، مغيرا بذلك علامة الإيهام ومبطلا هذا الأخير في كل السياق الركحي الذي يحيطه.

إذا كانت الرسالة التي يتلقاها المتفرج هي "في العادة" (أي في مسرح يسوده الإيهام) على شكل ر = ـــ س، فإن الرسالة التي يتلقاها المتفرج، إذا كانت هناك مسرحة، تترجم بوضع جزء من العلامات بين قوسين:

ر = ـــ س ـــ (ـــ ص) = ـــ س + ص

من هنا تأتي وضعية تلق معقدة يكون فيها المتفرج مجبرا على وعي بالقانون المزدوج للرسائل التي يتلقاها، وبالتالي إحالة كل ما ينتمي إلى مجموعة الفضاء الركحي، إلى التنكر، ووضع جانبا المنطقة التي يتم فيها القلب الناتج عن المسرحة. فمشهد الممثلين في مسرحية "هملت"(والمشهد نفسه في مسرحية "الوهم الهزلي" l'illusion comique لكورناي، أو مشهد الممثلين في مسرحية ماريون دو لورم Marion de Lorme للشاعر هوجو) نموذج جيد لكشف الأقنعة، وتبيين ما هو حقيقي عن طريق المسرحة. وبشكل عام، فإن الأغاني، والمهرجين، واللافتات كانت تلعب، عند كل من شكسبير وبريخت، دور المسرح داخل المسرح، أي أنها كانت بمثابة عناصر تبيّن المسرح على أنه مسرح لا غير. وثمة مثال غير متوقع: ويتعلق الأمر بمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"Cercle de craie caucasien،

حيث إن محاولة "الإخراج" التي قام بها القاضي "أزداك" Azdak في الفضاء المتميز لمشهد "دائرة الطباشير" هي محاكمة سليمان، كاشف الحقيقة؛ وهي حقيقة مزدوجة: فهي تحلّ "لغز" المسرحية(من هي الأم الحقيقية لميشال؟)، ولكنها تحيل أيضا إلى الطابع الإيهامي والرمزي للعرض في مجمله، وهو طابع مبطل سلفا لكون القصة كلها هي عملية إخراج لخرافة نموذجية[34].

وثمة ملاحظة: وهي أن ميكانيزم قلب العلامة هذا يكون جد معقد؛ بحيث يعمل بفعالية في جزء كبير منه انطلاقا من وجود ممثلين فوق الركح هم في الوقت نفسه متفرجون، يشاهدون ما يجري في المساحة الداخلية للمسرحة ويحيلون الرسالة التي يتلقونها إلى الجمهور معكوسة. وهذا ما يفسّر كون المسرحة البسيطة لا تفترض دائما عكس الرسالة: فإذا كان مظهر المهرجين بالنسبة لشخصيات "بيكيت" Beckett يشير إلى المسرحة، فإنه لا يقلب الإيهام سوى جزئيا، بحيث يمكن تحليل الأثر الخاص بالتمسرح théâtralité البيكيتي (نسبة إلى بيكيت) كعملية ذهاب وإياب بين الإيهام وعكسه. ولكي يكون هناك بالفعل قلب renversement للعلامة، يجب أن تكون هناك منطقتان ركحيتان، بمعنى معكوس. على أية حال، حتى وإن كان ثمة فضاء مزدوج، فإن جزءا من الرسائل يصدر عن المنطقة التي لم تتم "مسرحتها"؛ لأنها خاضعة للإنكار. ويكمن عمل الكاتب والمخرج في جعل عملية الإنكار/ المسرحة تشتغل في علاقتها الجدلية[35].

4.4.3. المسرحة _ النص.

يبدو أن كل ما يمس التنكر–المسرحة لا ينتمي إلى النص، بل إلى العرض. وسيكون من الخطأ اعتقاد ذلك بحكم أن التنكر يكون موجودا مسبقا في النص. وهو موجود:

1) في الموضحات الإخراجية التي تكون بمثابة الصور النصية لـــ: التنكر _المسرحة: فالمكان يشار إليه على أنه مكان_ مسرح، وليس مكانا واقعيا، والملابس تشير إلى التنكر، والقناع، وهو ما يعني أن هناك مسرحة لشخصية الممثل؛

2) بشكل سلبي من خلال وجود "ثقوب نصية"، وهي ضروري، يتم ملؤها في العرض، وتجعل القراءة البسيطة للنص المسرحي أقل راحة؛ فكل ما ينتمي إلى الحضور الآني لفضاءين أو مساحيتين للعب يجازف بألا يظهر سوى من خلال الأحاديث الذاتية للممثل(أحاديث المناجاة) أو من خلال ثقوب في الحوار؛

3) في اللامعقول والتناقضات النصية: فوجود فئات متعارضة في المكان نفسه، وعدم تناسق شخصية ما مع نفسها، وهو ما يطلق عليه النقد الكلاسيكي(والنقد المدرسي والجامعي الأكاديمي أيضا) "الاستبعادية"(ما يستبعد وقوعه) invraisemblance، وهي مؤشرات نصية على وظيفة التنكر المسرحية: وكما هو الشأن بالنسبة للحلم، فإن الخيال المسرحي يقبل اللاتناقض والمستحيل ويتغذي منهما، ويحولهما ليس فقط دلالات ولكن عناصر فاعلة. ومكان الاستبعادية هو نفسه مكان الخصوصية المسرحية. والذي يتناسب على مستوى العرض مع حركية mobilité العلامات[36]: انزلاق أداة من وظيفة إلى أخرى، مثل تحول سلم إلى جسر، وتحول صندوق إلى نعش، وتحول كرة إلى طائر،

وانزلاق الممثل من دور إلى آخر؛ فكل توفق للنص أو للعرض في بلوغ المنطق السائد لـــ "التفكير السليم" يعود أساسا إلى التمسرح. فالمسرح [37]، وكما نعلم منذ زمن طويل، يتيح إمكانية قول ما لا يتوافق مع القانون الثقافي أو المنطق الاجتماعي: كل ما لا يمكن التفكير فيه، منطقيا، وأخلاقيا، وكل ما يعد اجتماعيا فضيحة؛ وما ينبغي استرجاعه حسب إجراءات حاسمة يصبح في المسرح في حالة تحرر، وتقارب متناقض. من هنا نستنتج، أنه بإمكان المسرح أن يشير إلى مكان التناقضات التي لم يتم حلها.

5.3. الرعدة (transe) والمعرفة

لقد أصبح من الواضح أن النشاط المسرحي لا يمكن اختصاره في التواصل، ليس فقط من حيث وظيفته المرجعية (يبدو أنها الوحيدة التي فكر فيها ج. مونان)، وإنما في شمولية وظائفها، بما في ذلك الوظيفة الشعرية. فاختصار عملية تلقي الرسالة المسرحية في مجرد الاستماع بل في تفكيك العلامات سيكون، كما رأينا، عملية تعقيمية. ولكن "التواصل" المسرحي لا يكون عملية سلبية، فهو أيضا ـ بإمكانه أن يكون كذلك إذا لم نمنعه ـ دعوة لممارسة اجتماعية. قد يكون من غير الصحيح أن نقابل في هذه النقطة بين الرسالة والحافز. فالإشهار ومجموع وسائل الإعلام هي، فضلا عن كونها رسائل مرجعية(حول مزايا سلعة ما، أو روعة فيلم ما) حوافز تخص الشراء والاستهلاك، اللذين يعتبران من الممارسات الاجتماعية. وبهذا المعنى يصبح المسرح لا يختلف عن وسائل الإعلام. ولا يختلف أيضا عن اللغة التي تمتلك بدورها نفس الوظيفة المزدوجة للعلامات. حسب ما يذهب إليه "سابير" Sapir: "كل نشاط لغوي يفترض تراكبا معقدا بشكل مدهش لنظامين يمكن فرزهما سنشير إليهما بشكل مبسط قليلا كنظام مرجعي ونظام تعبيري".

ولكن المسرح، أكثر من أي نشاط آخر، يتطلب عملا، وتداخلا معقدا، إراديا ولاإراديا في العملية المسرحية. ولن نتناول هنا (فالأمر يتطلب مؤلفا آخر) بالدراسة ما يتعلق بعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي للمتفرج. ولكن لنذكّر، مع ذلك، بأن ثمة عنصرين في النشاط الخاص بالمتفرج يدخلان في تنافس، التفكير من ناحية والعدوى العاطفية، والرعدة، والرقص وكل ما ينجم عن جسد الممثل ويبثّ الانفعال في جسد المتفرج ونفسيته من ناحية أخرى؛ أي كل ما يجعل المتفرج في الاحتفال المسرحي يشعر عن طريق علامات(إشارات) بأحاسيس توثّق صلات محددة بالأحاسيس المقدمة في العرض، دون أن تكون هي نفسها[38]. بهذا المعنى، نلاحظ مرة أخرى أن العلامات المسرحية هي أيقونات ودلالات في الوقت نفسه؛ وأن ما يطلق عليه بريخت "المتعة" (plaisir) المسرحية يعود في جزء معتبر منه إلى هذا البناء المرئي والمحسوس لاستيهام يمكن أن نعيشه عبر التفويض دون أن نكون حريصين على أن نعيشه بشكل خطير. ولكن ثمة عنصرا آخر يتفاعل جدليا مع العنصر السابق، ويتعلق الأمر بالتفكير حول حدث يوضح المشاكل الملموسة في حياة المتفرج نفسه: بحيث يلعب كل من التماهي والتغريب دورهما الجدلي في تعايش. وثمة مثال تاريخي على ذلك، ويتمثل في الفنان التشكيلي "أبيدين" Abidine الذي قام بتقديم عرض من عروض الشارع في بعض القرى التركية التي وقعت فريسة لمرض الملاريا، وكان هذا العرض يُظهر الفلاحين وهم يستعيدون من أحد التجار المحتكرين ما استولى عليه من مادة الكينين quinine. ويحكي هذا الفنان كيف تنبّه هؤلاء الفلاحون المتفرجون وهجموا على المحتكرين الحقيقيين للأدوية. بعد مشاركتهم، بشكل خيالي، في هذا الانتصار "المسرحي". وقد تم منع هذه العروض بطبيعة الحال.

إن المسرح لا يعمل فقط على إيقاظ التصورات الخيالية عند المتفرجين، ولكن إيقاظ الوعي أيضا في بعض الأحيان- بما في ذلك الوعي السياسي-، وربما لا يكون أحدهما بدون الآخر؛ كما يذهب إلى ذلك بريخت من خلال الربط بين المتعة والتفكير.

الهـــوامـــش:

1. هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب: *"قراءة المسرح"* لمؤلفته **آن إيبارسفالد** طبعة، 1978، ترجمة: سمية زباش

«*Lire le théâtre*», Anne Ubersfeld Editions sociales 1978, Paris.

2. Distinctions de L. Hjelmslev.

3. «*Langage et Cinéma*», p. 13.

4. انظر تحليل جاك ديريد J. Derrida اللافت للانتباه: « la parole soufflée » in l'Ecriture et la différence . حيث يبيّن كيف كانت محاولة آرتو Artaud، بالنسبة للنص المسرحي، كآخر طريق ممكن. أما نحن فنسجل من جهتنا بأن حقيقة المسرح تكمن أيضا في اللغة.(الصوتية)

5. Ed. Complexe, Bruxelles, 1975.

6. دراسة العلاقات القائمة بين البشر على المسافة الفيزيائية. انظر "إدوارد.ت. هال" Edward T. Hall Le Langage silencieux, Mame, 1973 et La Dimension cachée, Seuil, 1972.

7. في البرنامج المصاحب لعرض "حفلة عرس عند البورجوازيين الصغار" La Noce chez les petits bourgeois لبريخت، (إخراج فانسان Vincent وجورداي Jourdheuil)، كان اسم كل شخصية مصاحب بسيرة "مروية" romancée.

8. المصطلح المستعمل هو الإرشادات الإخراجية، ولكنه مصطلح ناقص؛ ففي عملنا عن هيجو استعملنا مصطلح régie متأثرين في ذلك بـــ "جانسن" Jansen (انظر فهرس المراجع). غير أن مصطلح إرشادات مسرحية didascalie أكثر دقة وتام.

9. لم تكن الموضحات الإخراجية منعدمة أبدا، بالطبع، ولكن المؤلفين كانوا يعتبرون الإبقاء عليها أمرا ليس مهما. ففي الطبعة الأولى لأعمال شكسبير لم تكن الموضحات الإخراجية موجودة، أما في الطبعات اللاحقة لأعماله فقد أصبحت موجودة، ولكنها كانت مستمدة من النص.

10. هذا لا يعني أنه لا يمكن القيام بتأويلية herméneutique على ذات الكاتب من خلال النص، ولكن هذه ليس من وظيفة هذا النص.

11. انظر: Benveniste, *l'opposition discours-récit*.

12. إذا واجهنا الكتابة الموضوعية لـــ "الرواية الجديدة"، مثلا، سنقول بأن الكتابة الروائية، لا يمكنها أن تمحو الصبغة الذاتية للكاتب، بتغليفها بصبغة ذاتية أخرى. انظر infra في الفصل«le discours du théâtre» ، مقاربة أكثر تفصيلا لمشكلة "الموضوعية" في المسرح.

13. ربما أمكن لجسد الممثل وحده أن يؤخذ كنظام "متلفظ" للعلامات بأجزاء وتكون العلاقة دال/ مدلول اعتباطية نسبيا.

14. G. Mounin 1970, «*Introduction à la sémiologie*», Minuit.

15. إن وجود الحوافز stimuli لا يختص بالمسرح أو العرض فقط. فهناك الكثير من العلامات المدركة في كل عمليات التواصل تعمل كعلامات وكحوافز في آن واحد: فعلامة (أو تحديدا إشارة) "خطر" تفهم كعلامة، ولكن بإمكانها أن تدفعنا إلى الجري بكل قوة أيضا. والأدب الجنسي érotique، ونظام الألوان، مثلا، عبارة عن مجموعتان تتألفان من علامات محركة ومن حوافز في الوقت نفسه.

16. إن المقارنة التي أجراها دو سوسير Saussure تتعلق بالورقة، التي لا تقبل الانقسام من حيث السمك، ولكنها تتضمن جزأين مستقلين، ولكنهما غير قابلين للانفصال، هما: وجه الورقة، وظهرها (وهذه هي اعتباطية العلامة). وقد عمل

هيمسليف Hjelmslev على تمديد هذا التمييز من خلال جعل مستوى التعبير متقابلا مع مستوى المحتوى، و يكون كالتالي:

- شكل/ مادة التعبير
- شكل/ مادته المحتوى.

17. نعتذر لأننا نستعيد مفاهيم معروفة بإيجاز، لكن قد يؤدي إغفالها إلى تعتيم قصدنا بالنسبة للبعض.

18. يمكن القول بأن المؤشرات تحيل أيضا إلى إيحاءات، أي إلى دلالات ثانوية؛ انظر. Infra, p. 33

19. L. Prieto - 1972, «*Message et signaux*», P.U.F.

20. Umberto Eco - 1972, «*la structure absente*», Mercure de France, pp. 174 et s.

21. يمكننا أن نقول بأن الأيقونات في المسرح هي علامات تفيد في عرض الأشياء، وهي علامات ذات قيمة استبدالية paradigmatique لأنها تكون كبدائل للأشياء؛ وتكون مصدرا للمحاكاة المسرحية mimesis théâtrale : فالممثل هو أيقونة للشخصية.

22. Umberto Eco - 1972, «*la structure absente*», Mercure, p. 56.

23. Kowsan - 1968, «*Sur le signe théâtral*», Diogène n° 61.

24. الإيحاءات عند يامسليف Hjelmslev هي محتوى لمستوى التعبير، الذي يكون مجموعة العلامات التدليلية dénotatifs تحليل استأنفه بارت:

Communication n° 4, « *Eléments de Sémiologie* ».

25. انظر فهرس المفاهيم في نهاية الكتاب.

26. انظر:

Umberto Eco : «*la structure absente*», pp. 69 et suiv. sur la sémiotisation du référent.

27. G. Mounin : op. cit., p. 68.

28. R. Jakobson 1966, «*Essai de linguistique générale*», éd. De Minuit.

29. "الوظيفة الميتا لغوية (ماوراء اللغة) هي الوظيفة اللغوية التي من خلالها يتخذ المتحدث الشفرة التي يستعملها (...) كموضوع لخطابه."

Dictionnaire de linguistique (Larousse). إن تعريف الكلمات التي نستعملها مجال ينتمي إلى الوظيفة الميتا لغوية.

30. "في هذا المنظور، يترك المسرح دورا فعالا للمتفرج الذي لا يكتفي بالمشاهدة فقط (...). فهو يستغل هذه الفرصة التي تمنحه حرية التصرف ليكون فعالا بأكثر سهولة ممكنة؛ لأن نمط الحضور الأكثر سهولة يكون في المسرح."

petit Organon, Ecrits, p. 207.

31. انظر كتاب "دوني بابلي" Denis Bablet الرائع:

«*Les Révolutions scéniques du 20e siècle*», Société internationales d'art du 20e siècle, 1975.

32. O. Mannoni : «*Clefs pour l'imaginaire*», Seuil, 1969.

33. هذا لا يعني أنه يمكن بحق اتهام الطبقة المسيطرة بأنها فرضت تضليلها الخاص على الطبقات المغلوبة؛ فهذه في الواقع رؤاها الخاصة، وأوهامها الخاصة، وإيديولوجيتها.

34. قدم هذا المشهد من طرف كولخوزيي kolkhoziens أحد الوديان لأجل كولخوزيي واد آخر لإقناعهم بالتنازل لهم عن إحدى الأراضي.

35. الركح **س** (ـــ ص "**ص**"

الجمهور ـــ س + ص

إن الرسالة التي يتلقاها **س** هي ـ ص معادة مع عكسها: فالجمهور يتلقى، إذن، ص (إيجابي) والرسالة القادمة مباشرة من **س**، أي ـــ س.

36.انظر: infra, chap. L'objet, p. 202-203.

37. هذا هو الفن العظيم: كل شيء فيه يصدم".

(Sur le théâtre épique, Brecht : Ecrits, p. 113)

38. وهي علاقات ينبغي دراستها: لنلاحظ أن العاطفة التي يثيرها عرض الألم ليست هي الألم بحد ذاته، ولكنها شيء آخر ("الشفقة" مصحوبة بالمتعة؟). ولا ننسى بأن هذه العاطفة أو تلك هي التي تسبب المتعة المسرحية، وإنما الاحتفال في مجمله: فالاستمتاع بجزء فقط (مشهد مسرحي، أداء معين) هو"تحريف"؛ لأن العرض الناجح يكون فعلا شاملا.