سيميائية المسرح عند آن أوبرسفلد:
كتاب "قراءة المسرح" نموذجا

بلقاسم البيوسفي
باحث في سلك الدكتوراه
كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة محمد الأول بوجدة
المغرب

ملخص:

تناولت هذه الدراسة الموسومة بـ " سيميائية المسرح عند آن أوبرسفلد – قراءة المسرح – نموذجا-"، مراجعة كتاب "قراءة المسرح" الذي ترجمته الكاتبة مي التلمساني، ذيلناها بمقدمة تحدثنا فيها عن السيميائيات، وتاريخها، وجهود رواد هذا الحقل، وإرهاصاتها الأولى، وظهور سيميائيات المسرح. لننتقل بعد ذلك، إلى مراجعة ماورد في الكتاب السالف الذكر. حيث تحدثنا عن مميزات المسرح كالنص والعرض. ووجود المسرح رهين بوجود الجمهور. إذ هناك مجموعة من العناصر تتداخل فيما بينها لتشكل لنا عرضا مسرحيا كالشخصيات والمكان أو الفضاء المسرحي. ونجد أن الكاتبة استفادت من غريماص، وهلمسليف ودي سوسير...

كلمات مفتاحية: سيميائية - المسرح - آن أوبرسفلد - قراءة المسرح.

الاستشهاد المرجعي بالدراسة:

البيوسفي، بلقاسم. (2024، نونبر). سيميائية المسرح عند آن أوبرسفلد: كتاب "قراءة المسرح" نموذجا. مجلة البحث في العلوم الإنسانية والمعرفية، المجلد 1، العدد 8، السنة الأولى، ص 394-416.

Abstract:

The study marked by «The Semiotics of Theatre of Anne Ubersfeld – Reading of Theatre, as model " addressed a review of the book 'Theatre's reading' which was translated by Meiy Tylimsani. As an opening we've tackled the field of semiotics, including its history, early advancements, the prominent efforts of its pioneers in the field, as well as its first inkling. In addition, we talked about the rise of the theatre's semiotics. Moving on to the review of the above-mentioned book. In the paper we talked about the characteristics of theatre, including the text and the performance, and how the audience's presence is necessary for theatre to exist. A set of elements intertwined to form a theatrical performance, such as characters and the place or theatrical space. It turns out that the author benefited from Greimas, Hjelmslev, and Saussure's work.

Keywords : Semiotics - Theater - Anne Ubersfeld - Reading Theater.

مقدمة

كانت السميائيات وما تزال حقلا مهما في حياة الفرد والمجتمع، فإذا كانت حسب *دي سوسير* هي العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، فإن *بورس* اعتبر كل شيء علامة. وغير بعيد عن هذا الطرح، يوجد فن المسرح الذي يختزن عددا هائلا من العلامات؛ بعضها لساني سمعي قولي "صوتي"، يتمثل في بعض الجمل والكلمات التي يضعها المؤلف على لسان الشخصيات، والآخر غير لفظي، أي علامات ندركها عندما نراها ونشاهدها على خشبة المسرح، وتتضح في الملابس والألوان والأمكنة، والسينوغرافيا والديكور والموسيقى والممثلين والمتفرجين، وكل ما يوجد داخل المسرح يعد علامة، فهي تحمل دلالات مختلفة حسب سياقات مختلفة، كانت ثقافية أم سياسية أم اجتماعية...ويعتبر المسرح عملية من عمليات الاتصال التي يتواصل من خلالها مع الجمهور، ومع المتلقي بصفة عامة، فقد كانت السميائيات موجودة منذ القديم قبل ظهور المسرح، إلا أنها لم ترق إلى مستوى النظرية والمنهج المطلوب الذي يعتمد عليه في قراءة العلامة، وبحلول سنة 1931م ظهرت دراستان في *تشيكوسلوفاكيا* وهما **" جماليات فن المسرح"** لـ*"أوثار زيخ"* و**"محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل"** لـ"*جان موكاروفسكي*" مستفيدين من أسس مدرسة براغ البنائية (1930-1940)"، وقد تأثر بهما معظم السميائيين اللاحقين، وكان تأكيد *زيخ* واضحا في دراسة العلامات المتشابكة التي تربط بين نظم مختلفة، إن كانت في بعض الأحيان لا بد من اعتمادها على بعضها، أما موكاروفسكي فقد أولى عنايته للعرض المسرحي، فصنف العلامات الإيمائية ووظائفها في التمثيل الصامت *لشارلي شابلن*، وقد أتى بعدهم رواد مدرسة *براغ* الذين طوروا دراستهم في هذا المجال وما يحيط به من فنون الشعر والتشكيل والأدب الشعبي والسينما ثم المسرح، متأثرين في ذلك ببوطيقا الشكلانيين الروس *ودي سوسير وبورس*، كما خاض في هذا المجال العديد من السميائيين الغربيين؛ نجد من ضمنهم *باتريس بافيس، وآن أوبرسفيلد* وغيرهما، وسنقتصر في دراستنا على هذه الأخيرة التي كان لها باع كبير في هذا الحقل، وخاصة في كتابها المعنون بـ" قراءة المسرح Lire le theatre" إذن. ما هي سميائيات المسرح حسب آن أوبرسفيلد؟ وإلى أي حد استطاعت أوبرسفيلد أن تطبق المنهج السيميائي على المسرح؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه من خلال مراجعة بعض محاوره، وبالارتكاز على العلاقة بين النص والعرض، ثم العلامة في المسرح، المسرح والاتصال، والنموذج الفاعلي في المسرح.

المحور الأول: العلاقة بين النص والعرض

يجمع المسرح بين ميزتين أساسيتين تميزانه عن باقي الأجناس الأخرى، وهما الكتابة والعرض فهو إذا فن مكتوب وعرض ملموس، وكما تسميه *آن أوبرسفيلد* Anne Ubersfeld في كتابها "قراءة المسرح" فن المفارقة، وهي فن تنميق النص، وفن الشاعرية العالية الشديدة التعقيد، منذ *أسخيليوس* حتى *جان جينيه* Jean Genet، مرورا *براسين* Racine *وفكتور هوجو* Victor Hugo[1]. كما أنه فن يحاكي الواقع، ويجسد النص فوق الخشبة أو في الهواء الطلق أمام المتفرجين أو الجمهور. فالنص المسرحي قابل لقراءة شاعرية لا نهائية، والنص عكس ذلك فهو مقروء في التو والحال. ولم تقتصر المفارقة على المسرحيين السالفي الذكر، بل شملت حتى المسرحي الفرنسي *موليير* Moliere (1622-1673) [2]، وكذلك *سوفوكليس* Sophocle (405-496 ق.م) المسرحي اليوناني[3]، وكذلك *شكسبير* Shakespeare (ت.1616) المسرحي الإنجليزي صاحب مسرحيات:" **تاجر البندقية**"، "**روميو وجولييت**" **هاملت**" **عطيل**" **أنطونيو وكليوباترا و**"**حكاية الشتاء**"... وغيرها من المسرحيات العديدة.

ومن بين الميزات التي يتسم به المسرح هي المشاركة الحية الإبداعية الجماعية؛ فهو ذلك الفن الذي يتيح المجال للمتفرجين للتدخل، سواء كان هذا التدخل بصيغة مباشرة أو غير مباشرة.[4] على عكس النص الذي يبقى جامدا، ولا يعرف الدينامية إلا أثناء تجسيده على الخشبة، أثناءها يتدخل الجمهور ويتفاعل مع الممثلين، سواء كان هذا التفاعل إعجابا أو انفتاحا أو ضحكا...فإن كان العرض كوميديا كانت انطباعات المتفرجين ضحكا وفكاهة، وإن كان العرض دراميا اجتمع الضحك والجد والخوف والحزن، وإن كان تراجيديا كانت ارتسامات الجمهور حزينة أو عاكسة للعرض التراجيدي.

وقد جعلت آن أوبرسفيلد المسرح في مرتبة السينما أو يربو عليها، لما يتميز به من مميزات تجعله يرتبط بالذهن، ولا يبلغ منتهاه إلا لحظة تحول المتفرج الجمعي من جماعة متفرقة على

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، ص21، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ط1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر، 1982م، ص17 بتصرف.

[2] - من أهم اعماله: "المتخلفات السخيفات"، "مدرسة الأزواج""مدرسة الزوجات"، طرطوف"،"البخيل"...

[3] - من أهم مسرحياته: "مسرحيات طيبة"، "أنتيغون"، "أوديب "،"إجاكس"، "إليكترا"...

[4] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص 17.

جمهور موحد ضمنيا بكل ما ينطوي عليه ذلك من خداع[1]. فهو فن يوحد المتفرجين يضحكهم في لحظة واحدة ويحزنهم جميعا في آن واحد.

وقد استدلت الباحثة بكتاب كبار كان لهم باع كثير في هذا المجال، فالمسرحي الفرنسي فكتور هوجو Victor Hugo (1802-1885) ربط المسرح بفكر المجتمع وجعله في مرتبة فكرية عليا تتجلى في تلك الأداة القادرة على التوحيد بين المتناقضات الاجتماعية، التي تحول الجماعة إلى شعب عن طريق المسرح وهذا ما جعل المسرح عنده يتسم بسر خفي وعظيم.

وقد ذهب عكسه المسرحي الألماني *برتولت بريشت* Bertolt Brecht (1898-1956)، فهو يرى بأن المسرح هو وسيلة الوعي الذي يميز بين الجمهور بشكل كبير ويزيد من تناقضاته الداخلية عمقا، وتتجلى هذه التناقضات في التعبير عن الواقع الاجتماعي وفضح كل مساوئه، وما يعتريه من قهر وفقر وفساد... علاوة على انتقاد المجتمع الطبقي، ومحاولة تحقيق مجتمع الرخاء اللاطبقي، بالإضافة إلى انتقاد الواقع السياسي والتناقضات والتوجهات المختلفة وكذلك الواقع الديني والثقافي وهلم جرا ...

فمزاوجة المسرح بين النص والعرض أهلته ليحتل مرتبة عليا متميزة بشكل كبير عن الفنون الأخرى، فهو أكثر من أي فن آخر ممارسة اجتماعية.

وربطت آن أوبرسفيلد المسرح باعتباره أداة فنية تجمع بين ثنائية النص والعرض بالعملية الإنتاجية، التي تتجلى في الصراع بين الطبقات الاجتماعية، حتى وإن اختفت هذه الممارسة تاريخيا، أو تغيرت بفعل عملية مخاتلة ما لصالح الطبقة المهيمنة إلى مجرد أداة تسلية. ولعل الكاتبة تنحو منحى *بريشت* الذي ربط المسرح بالتناقضات الداخلية، فرغم أنه فن في ظاهره أداة تسلية، لكن يحمل في طياته خداعات وهذا ما جعله يتميز بالعمق الذهني أو الفكري.

وباعتبار المسرح فن المشاركة فقد قسمت الكاتبة هذه المشاركة إلى قسمين: مشاركة الممثل الجسدية والنفسية، ومشاركة المتفرج الجسدية والنفسية؛ كالانفعالات والحركات والإيماءات التي تعبر عن أشياء أو تحاكي أشخاصا بمختلف مستوياتهم الاجتماعية والثقافية ...

فهو الفن المتميز عن غيره من الفنون الذي يكتسب أهميته من كيفية توظيف الحياة النفسية الفردية في علاقة جماعية؛ فالمتفرج أثناء العرض يمزج بين شيئين: هما مشاهدة العرض

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص18 بتصرف.

ومشاركته في إنجاحه، بالإضافة إلى وجوده داخل جماعة أو جمهور، مما يجعله يخرج من حالة الانفراد إلى علاقات جماعية يتفاعل معهم كما يتفاعلون معه.

فالمسرح يمسك في قبضته بخيطين من خيوط المفارقة، فهو دراما نفسية، وهو أيضا المسؤول عن كشف العلاقات الاجتماعية.

1. ثنائية النص والعرض في المسرح:

مما لا شك فيه أن سيميولوجيا المسرح تعرف مجمل الخطاب المسرحي بأنه موضع دال بالكامل.[1] وهي تجسيد النص على الخشبة أثناء العرض من طرف ممثلين، أي أن الشكل ومادة المضمون يساوي شكل ومادة التعبير، وهذا تميز استمدته الكاتبة من اللساني *هلمسليف* باعتباره الرائد الأول للمدرسة النسقية أو الكلوسيماتيكية، ويكمن هذا التساوي في أن الممثل يعرض ما هو موجود في النص وما يوجهه من إرشادات وتوجيهات المخرج، وهذا التعريف يطابق التعريف الذي أطلقه الباحث الفرنسي *كرستيان ميتز* Christian Metz(1931-1993) على الخطاب الفلمي في مجال السينما .

وقد اختلفت المواقف والآراء في التمييز بين النص والعرض، نظرا لاختلاف الأدوات المعرفية المطلوبة لتحليل كل منهما ومن هذه المواقف نجد:

- الموقف الكلاسيكي الفكري الكاذب: هذا الموقف يضع النص موضع تميز ولا يرى في العرض سوى تعبيرا عن النص الأدبي وترجمة له.[2] ويدخل ضمن هذا التعريف الالتزام بالواجبات والقيود، وأولها الأمانة والإخلاص، بالإضافة إلى التكافؤ السيميوطيقي الذي يوجد بين النص المدون والعرض المحاكي أو المترجم. وأما عنصر الاختلاف فهو مادة التعبير بينما المضمون مماثل للشكل عند المرور من نسق علامات النص إلى نسق علامات العرض.

وقد يكون هذا التكافؤ مجرد وهم حسب رأي الكاتبة لأن مجموع العلامات البصرية والسمعية والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معنى ما، أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله.[3] كما أن الشعرية التي يكتسبها النص، تغيب غيابا شبه تام في العرض، لأن النص لا يعرض حرفيا، فالمخرج يتدخل في النص لاختيار ما يجب

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص.19.
[2] - المرجع نفسه، ص19.
[3] - المرجع نفسه ص.20.

أن يقال، وما لا يجب أن يقال، والباحثة آن أوبرسفيلد ضد القائلين بوجود تكافؤ سيمانطيقي(دلالي) بين النص(ن) والعرض(ع). فالعرض لا يترجم النص كما هو بل يضيف أشياء عديدة ويقص أشياء أخرى.

2. الموقف الثاني: الرفض الجذري

في هذا الموقف يندرج المسرح بكامله في تلك الاحتفالية cérémoniale التي تتم أمام ووسط الجمهور، أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض، وربما كان أقلها. وتتجسد في الحوار والتواصل الوجداني بين ذات الممثل وذات المتفرج أو المتفرجين، وإكسابها متعة، وهنا يكمن عنصر المشاركة الذي ذكرته أوبرسفيلد. وتمثل ذلك بالشكل الآتي: **ن/ ع.**

وقد أدلى المسرحي الفرنسي *أنطونين أرتو* Antounin Artaud(1896-1948)، حيث قال: "وقد يصبح الجزء المخصص للنص أقل حجما، أو قد يسقط تماما من الحسبان." حسب ما أوردته أوبرسفيلد في كتابها.

ومن بين الأسباب التي جعلت كذلك هذه الالتباسات تحدث في سيميولوجيا المسرح، هو رفض التمييز بين ما يتعلق بالنص، وما يتعلق بالعرض.

كما أن أدوات التحليل تختلف، فما يستعمل لتحليل العلامات النصية (تركيب الجملة النصية) يختلف عما يستعمل في تحليل العلامات الغير اللفظية.[1]

وهذا الخلط الذي يلف المسرح بشقيه النصي والعرضي، وكذا الاختلاف في ماهية الأدوات المستعملة في التحليل في كل من النص والعرض. عبر عنه *رولان بارت* Rouland Barthes (1915-1980) في إحدى مقالاته النقدية بمفهوم **المسرحانية theatralité** وهي تعددية المعلومات كما أنها ثخن من العلامات، بالنظر لأحادية الأدب وبعيدا عن إشكالية السينما[2]. وهي خاصية تتحقق بفضل الخصائص الداخلية للعمل المسرحي وعلى رأسها الصراع الدرامي الذي يترجمه الحوار بين الشخصيات أو الحركات والمواقف، وكل العلامات التي تختزنها المكونات الفنية والتقنية فوق الركح، من أزياء وإضاءة وموسيقى وسينوغرافيا وأكسسوارات ونحوها من العلامات الدالة التي تختزنها أوبرسفيلد في العلامات السمعية والبصرية.

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص23 بتصرف.

[2] - المرجع نفسه ص 23.

فالعلاقة التي تربط بين سيميولوجيا النص المسرحي وسيميولوجيا العرض المسرحي علاقة تكامل وانسجام، كما تحدد الباحثة آن أوبرسفيلد ذلك" فالنص المسرحي موجود داخل العرض في شكله الصوتي phone، ووجوده مزدوج، فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد"، بالإضافة إلى هذا المعطى تعطي الباحثة معطى آخر يقابل الأول وهو قراءة النص المسرحي وكأنه لا مسرحي[1]. وهنا يصبح النص المسرحي يشبه النص الروائي، وتصبح الإرشادات المسرحية وصفا، في المقابل يمكن أن يصبح النص الروائي نصا مسرحيا نذكر على سبيل المثال رواية **البؤساء les misérables** لفكتور هوجو التي حولت إلى مسرحية، وعلى العكس من ذلك نجد مسرحية "**تاجر البندقية le marchand de Venise**" لوليام شكسبير التي حولت إلى رواية...

وهذا التحويل من نص مسرحي إلى نص روائي يلغي المسرحانية أو التمسرح، فتصبح المسرحية قصة روائية.

- تعريف النص المسرحي

يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما هما : الحوار والإرشادات المسرحية الإخراجية، وهذا النص الإشاري يكتسب أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة، علاوة على حوار الشخصيات والإرشادات المكانية، فهي تشير للاستخدام اللغوي النصي للإرشادات وتطبيقها أثناء العرض، في هذه الأثناء يكون الجانب النصي مغيبا تماما، في المقابل يحضر الجانب التجسيدي الحركي والفعلي.

يرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار Enonciation، أي بسؤال من يتكلم؟ في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي يسمى الشخصية، والذي يختلف عن المؤلف، أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته الذي يطلق الأسماء على الشخصيات مشيرا في كل مرة إلى المتكلم، وينسب إلى كل شخصية مكانا تتكلم منه وجزءا من الخطاب، كما أنه يحدد إيماءات وأفعال الشخصيات بعيدا عن الخطاب . فحسب ما جاءت به الكاتبة أن كل ما يتعلق بالمظاهر الذاتية تتم إحالتها إلى أفواه الآخرين، وما يميز الكتابة المسرحية هو أنها ليست ذاتية، فالكاتب يرفض الحديث باسمه، والجزء الذي يكون فيه الكاتب فاعلا في النص هو الإرشادات المسرحية أما الحوار فهو صوت الآخر.

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص 23.

إذن فالممارسة بالنسبة للعرض المسرحي تتطلب ثلاث ضرورات وهي: الاشتغال بالمادة النصية وبمواد دالة وتحويل العلامات غير اللغوية عن طريق المضاهاة، ثم الإخراج، ونخرج بالاستنتاج الآتي: **ن** (النص المطبوع) و**ن1** (نص الإخراج) وكلاهما يقابل العرض ع= **ن + ن1**

وإذا كانت النصوص الأدبية الأخرى تتضمن بعض الثغرات فإن النص المسرحي أيضا بدوره يتضمن ذلك ويأتي نص الإخراج (ن1) ليكمل النص المسرحي، مثلا إذا أخذنا شخصية *أنطونيو*، أو *ساليريو*،أو *سولانيو* فإننا لا نعرف شيئا عنها، لا عمرها ولا مظهرها ولا آراءها السياسية ولا حياتها الماضية لكن عندما نأخذ أول مشهد من المشاهد التي تفتتح بها مسرحية **تاجر البندقية** لوليام شكسبير، سوف ندرك كذلك أننا نجهل عدة أشياء عن سياق هذا المشهد، مما يجعلنا نتساءل : هل كانت هذه الشخصية في هذا المكان المسرحي من قبل؟ ونتساءل عن الطريقة التي وصلت بها، وعن حالتها وهلم جرا. كما تقول الباحثة: " تلك هي الأسئلة الكثيرة التي يطرحها نص مسرحي مليء بالثغرات، والذي إن لم يمتلئ بالثغرات لصار غير قابل للعرض."[1]

العلامة في المسرح

إذا كانت اللغة حسب بعض الباحثين ومن ضمنهم آن أوبرسفيلد هي نظام من العلامات التي تهدف إلى الاتصال، فإن المسرح ليس لغة وأنه لا وجود لما يطلق عليه لغة مسرحية، كما أنه لا وجود للعلامة في السينما حسب كريستيان ميتز.

ورغم إنكار أوبرسفيلد لغوية المسرح فإنها تشير إلى أن النص المسرحي قابل للتحديد مثله مثل أي موضوع ذي شفرة لغوية وفقا لقواعد اللغة ولعملية الاتصال (مرسل – شفرة - رسالة - مستقبل).

بالإضافة إلى أن العرض المسرحي هو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة تتعلق بعملية الاتصال.

- **تعريف سوسير للعلامة**

هي عنصر دال مكون من جزئيتين لا يمكن الفصل بينهما فعليا، ولكن من الممكن التمييز بينهما بشكل منهجي. هاتان الجزئيتان هما: الدال(sa) أو(s) والمدلول(se) أو (s).

[1] - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح. مرجع سابق، ص 27.

وقد وضحت أوبرسفيلد خصائص العلامة اللغوية، والتي تتجلى في الاصطلاحية بمعنى غياب علاقة التشابه الواضحة بين الدال والمدلول، أو بمعنى آخر التشابه بين الدال والمرجع referent حيث أن كلمة طاولة لا تشبه الطاولة، بالإضافة إلى خاصية الخطية، أي فك شفرة العلامات اللغوية تباعا وفقا لترتيب الزمن. والعنصر الثالث في ثالوث العلامة هو المرجع او بمعنى آخر العنصر الذي تشير إليه العلامة أثناء عملية الاتصال، الذي لا يمكن أن نحيله إلى شيء موجود في العالم الخارجي، حيث أن هناك مراجع متخيلة، وينطبق هذا التعريف على علامات المجموعة النصية **(ن+ن1)** في المسرح التي تنتمي بذلك إلى النسق اللغوي.

- **العلامات غير اللفظية**

بعد أن تعرضنا للعلامة اللغوية وخصائصها عند سوسير نتطرق في هذا المبحث إلى بعض المصطلحات التي أوردها أوبرسفيلد ومن بينها:

- **العلامات غير المقصودة**

يطلق عليها ***لوي بريتو*** **Luis Prieto** (1926-1996) مؤشرات les indices فالدخان يشير لوجود النار، والعلامات المقصودة التي يطلق عليها إشارات signaux، ونفس الدخان إشارة إلى وجودي في الغابة، في حالة كون ذلك هو شفرة التعرف المتفق عليها.

أما في مجال العرض المسرحي تكون العلامات لفظية وغير لفظية كما تكون مقصودة ومؤشرات إلى أشياء مخفية أيضا. *وشارل ساندريس بيرس* يصنفها إلى مؤشرات وأيقونات ورموز.

ولا يمكن أن يجتمع في العلامة المسرحية المؤشر والأيقونة والرمز، لأن المسرح في حد ذاته هو إنتاج وإعادة تمثيل للأفعال الإنسانية، ومؤشر لأن كل عنصر في العرض يندرج في سلسلة متتالية ليكتسب معنى ما.

- **العرض والشفرة**

إن العرض المسرحي هو خليط من العلامات اللفظية التي تتمثل في المادة التعبيرية السمعية (صوت) وتضم نوعين من العلامات اللغوية: العلامات اللغوية التي تشكل الرسالة اللغوية، والعلامات السمعية البحتة (الصوت، التعبير، الإيقاع، الارتفاع، النبرة).

بالإضافة إلى العلامات غير اللفظية وهي العلامات المرئية والموسيقية المرتبطة بالمسافة الملموسة بين الممثلين والرسالة المسرحية؛ وهي مجموعة من الشفرات يستعصي فهمها ومعرفتها على المتفرج الذي لا يعرف الرموز الثقافية والشفرات الثقافية والإشارات القومية.

كما تقوم العلامة المسرحية على محوري الاستبدال والتركيب حيث يمكن في كل لحظة استبدال علامة بأخرى من نفس سلم الاختيار paradigme، مثلا نحل شيئا أو مادة ترمز للعدو، أو شخصية أخرى تنتمي لنفس سلم الاختيار "العدو" محل العدو الحقيقي أثناء الصراع...

وفي محور التركيب يمكن مقابلة شفرتين دون الحاجة لكسر التسلسل، وجعل القصة تنتقل من نوع من العلامات إلى نوع آخر، بفضل الاستبدال، وهكذا يستطيع المسرح أن يقول أشياء كثيرة في لحظة واحدة.

والعلامة الصغرى قد تكون محددة زمنيا (إيماءة، نظرة، ابتسامة، كلمة...)، وقد تمتد طيلة العرض (الديكور، الملابس).

فالعلامة تختلف باختلاف الثقافات وباختلاف العادات والتقاليد مثل الألبسة والهندسة والألوان فالأبيض يرمز للحزن في المغرب كما يرمز اللون الأسود في مصر للحزن وغير ذلك ...وكل الإيحاءات ترتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي.

- **ثالوث العلامة في المسرح**

ينقسم المسرح إلى نسقين من العلامات: لفظي وهو نسق النص (ن)، ولفظي/ غير لفظي وهو نسق العرض(ع). ويمكن أن نستخلص عددا من النتائج حول العلاقة بين النص والعرض: لو أن (ن) هو مجموع العلامات النصية و(ع) هو مجموع علامات العرض فإن (د) هو الدال و(م) هو المدلول، في حين أن (R) هو مرجع النص و(r) هو مرجع العرض وهكذا تكون العلاقة الآتية:

T =se÷sa ـR R ـ م÷د =ن

P=se1÷Sa1 ـ R r.1م÷1د =ع

وإذا كان العرض يترجم النص فإن المدلول في النص يساوي المدلول في العرض، والمرجع في النص يساوي المرجع في العرض.

- **المرجع**

يحيل مرجع النص المسرحي (R) إلى صورة ما للعالم أي إلى تصور سياقي لأدوات العالم الخارجي. مثل السيف في مسرحية "السلطان الحائر"(1959) لتوفيق الحكيم (1898-1987) قد يحيل لغياب الديمقراطية في عهد جمال عبد الناصر بعد ثورة (1952)، وذلك عندما غابت شمس

الملكية في مصر... وساد الظلام الدامس وكثر الفساد، وكان الحكم للسيف وانزوى القانون في غياهب الظلام.

وفي مجال العرض يتماهى مرجع النص R مع مرجع العرض r أي يتمازج معه ويترجمه، فعلى سبيل المثال السيف الموجود في النص مكتوب وهو نفسه على خشبة المسرح لكنه ملموس، حقيقي أوغير حقيقي، فهو يؤدي دورا ويحيل إلى مرجع، كما أنه يحيل إلى دلالات تاريخية، فالسيف المجازي يتماهى مع السيف الحقيقي، وهنا يكمن وضع العلامة الأيقونية المتميز في المسرح والأساس هو التوحد مع ذات المرجع الذي يلتصق به.

- **المسرح والاتصال:**

إن العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تفصيلها إلى مجموعتين: النص (ن)+العرض (ع)، تدخل هذه العلامات في عملية اتصال تقوم فيها بدور الرسالة، كما أنها تخضع لقوانين الاتصال وعناصره ومنها:

-المرسل	مؤلف + مخرج + ممارسون آخرون + ممثلون.
-الرسالة	النص + العرض
-الشفرات	لغوية + إدراكية (مرئية، مسموعة) + اجتماعية ثقافية (اللياقة، الحالة النفسية) + شفرات مسرحية خاصة (مكانية - على خشبة المسرح، شفرات الأداء...
-المتلقي	المتفرج (المتفرجون)، الجمهور

ورغم احتواء المسرح على هذه العناصر التي أهلته ليحتل الصدارة في مجال الاتصال، إلا أن *جورج مونان* يعترض على اعتبار المسرح يدخل في عمليات الاتصال، وقد سبق له أن أكد على إقحام قصدية الاتصال في عمليات الاتصال، أما آن أوبرسفيلد فقد نقلت ذلك إلى مجال المسرح لتؤكد هي بدورها على قصدية التعبير، بدليل أن الممثل لا يعبر عن ذاته، وإنما يعبر عن شيء ما، علاوة على إدخالها قصدية الاتصال ضمن المسرح.

- **الوظائف الستة**

إذا كان النشاط المسرحي هو عملية اتصال،فإنه وثيق الصلة بالوظائف الستة التي جاء بها *رومان جاكبسون* (1896-1982) وهي كالآتي:

1- **الوظيفة العاطفية**: التي تحيل إلى المرسل، وهي أساسية في المسرح يفرضها الممثل بكل أدواته الجسدية والصوتية، كالبكاء،أو الرقص أو القهقهات...

2- **الوظيفة المعرفية**: التي تحيل إلى المرسل إليه وتفرض على متلقي الرسالة المسرحية، سواء كان المتلقي-الممثل- (الشخصية) أو المتلقي –الجمهور- أن يتخذ القرار وأن يجيب إجابة حتى وإن كانت مؤقتة وذاتية، كالانطباعات والأحاسيس والانفعالات، والإعجاب...

3- **الوظيفة المرجعية**: تجعل المتفرج يستحضر سياق الاتصال (التاريخي، الاجتماعي، السياسي، النفسي) كأن تحيل المسرحية إلى الفساد في المجتمع، أو في السياسة، أو الحرب...فيرسل الممثل أو المرسل رسالة تفهم من خلال مرجعها أو سياقها المحدد.

4- **الوظيفة التنبيهية**: تذكر المتفرج بظروف الاتصال وبوجوده كمتفرج في المسرح، وهي تقطع أو تعيد الاتصال بين المرسل والمرسل إليه.

5- **الوظيفة اللغوية الواصفة(الميتالغوية)**: تقوم بمهمتها كاملة بصفته مسرحا، أو المسرح داخل المسرح.

6- **الوظيفة الشعرية**: إن عملية الاتصال تفسر العرض بوصفها ممارسة ملموسة، وكذلك هذه الوظيفة والتي تحيل إلى الرسالة، فهي تستطيع أن توضح العلاقة بين مختلف قنوات المعنى النصية وقنوات العرض.

- **المتلقي والجمهور:**

إن نجاح النص المسرحي والعرض المسرحي، مرتبط بالمتلقي أو الجمهور، وهذا الأخير يسهم بشكل إيجابي في ذلك، كما أن له دور فعال في المشاركة المباشرة أو غير المباشر، ينتقي ما يلقن له

فيقبل أو يرفض، كما يخول له رد الفعل Feedback، ... وبهذا يكون الجمهور والمتلقي عامة عنصرا مهما في صناعة العرض المسرحي.

- **نفي النفي/ الإيهام:**

نفي النفي: تكمن خاصية الاتصال المسرحي في تلقي الرسالة باعتبارها غير واقعية وغير غير حقيقة، فعلى سبيل المثال: الكرسي على خشبة المسرح ليس هو الكرسي في الواقع، فالأول مجرد ديكور، يحرم الجلوس عليه في بعض الأحيان، وكذلك السيف في العرض ليس كما في الواقع، فهو في يد الممثل مجرد ديكور لكنه في الواقع هو سلاح للدفاع والقتل...ولعل أوبرسفيلد استمدت عملية نفي نفي من **فرويد** الذي يرى أن الحالم يعرف أنه يحلم حتى وإن لم يصدق ولم يرغب في تصديق ذلك، فكذلك المسرح يشبه الحلم، فهو بناء متخيل يعرف المتفرج أنه منفصل عن دائرة الحياة اليومية انفصالا جذريا[1].

وإذا كان التطهير أو التطهر في الحلم يقوم بشكل ما بتحقيق رغبات النائم عن طريق بنية الاستيهام fantasme، فكذلك يقوم الواقع الملموس الذي يحاكم بوصف غير واقعي بتحرير المتفرج الذي يحقق مخاوفه ورغباته، أو يبرأ منها دون أن يقع ضحية هذا البناء الواقعي، بل يشارك فيه، بالإضافة إلى الاحتفالية، ومسرح الإيهام، ومن ثمة يتضح لنا أن نفي النفي يجد مكانه داخل المسرح من خلال النماذج التي تم ذكرها، فهو مطابق للحلم عند فرويد.

- **الإيهام المسرحي:** هو شكل من أشكال تحقق نفي النفي، وهو خداع حواس المتفرج بأن ما يسمعه وما يشاهده ليس إلا شريحة صور متقطعة من الحياة، فينقل الممثل واقع العالم الاجتماعي والاقتصادي الذي يعيشه المتفرج إلى أقصى درجات التشابه.

مثلا: في مسرحية "أنتيغون" Antigone لسوفوكليس Sophocle التراجيدية في المشهد الذي ينقل وصول كريون إلى الكهف ووجود أنتيغون مشنوقة وابنه هايمون متشبث بجسدها يذرف الدمع ...ومحاولته قتل أبيه بالسيف...وقتل نفسه ...هي أشكال من الإيهام المسرحي التي تجسد الواقع.

- **نفي النفي والمسرحة:**

المسرحة: هي حسب بريخت إقامة سلسلة من العلامات مهمتها طمأنة المتفرج بأنه حقا في المسرح، وتتمثل في استخدام المنصات والأغنيات...)، ونفي النفي حسب ما هو مستعمل عند

[1] - المرجع السابق، ص48 بتصرف.

فرويد، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، فالمتفرج داخل المسرح الذي ينقل الحقيقة مغيرا بذلك علامات الإيهام ومدنا إياها في السياق المسرحي المحيط بها، وذلك عن طريق الشرح وترجمة النص المسرحي باستعمال خشبات وممثلين لإظهار وتوضيح الموقف.

وآلية قلب العلامة شديدة التعقيد، فعملها في جانب كبير يعتمد على وجود الممثلين على خشبة المسرح، وهم في نفس الوقت متفرجون يشاهدون ما يحدث في الفضاء الداخلي الممسرح ويعيدون إلى الجمهور الرسالة التي يتلقونها معكوسة.

- **المسرحة والنص:**

نفي النفي مدون بشكل مسبق في النص وذلك في الإرشادات المسرحية التي تصنع صورا نصية من نفي النفي.

والمسرحة فيها يشار للمكان كمكان مسرح وليس كمكان واقعي، والملابس تشير إلى التنكر أو القناع، وشخصية الممثل بدورها تمسرح، بالإضافة إلى الثغرات النصية و العبث، والمتناقضات النصية وهو تقابل الطبقات وفي نفس الموضع، وعدم تناسق الشخصية مع ذاتها أو عدم مشابهة الواقع Invraisemblance .

وعلى مستوى العرض يتم مرور موضوع ما من وظيفة إلى أخرى كأن يصبح السلم جسرا، أو صندوق المجوهرات تابوتا، أو الكرة عصفورا، أو مرور الممثل مندور من دور إلى آخر.

- **الردة العاطفية والمعرفة:**

عنصران يتفاعلان ويتنافسان داخل حركة المتفرج الفاعلة وهما: عنصر التفكير من ناحية، وعنصر العدوى العاطفية والإثارة والرقص وكل ما ينتج عن جسد الممثل ليبث الإحساس في جسد وروح المتفرج من ناحية أخرى. بالإضافة إلى ما يدفع المتفرج في الاحتفالية المسرحية، إلى الشعور بأحاسيس ترتبط بالأحاسيس المقدمة في العرض، دون أن تكون هي نفسها.

وذلك يتم عن طريق العلامات (الإشارة)، فالعلامات المسرحية أيقونات ومؤشرات في ذات الوقت، فضلا عن عنصر المتعة المسرحية، وكذلك التفكير في الحدث الذي يوضح المشكلات الملموسة في حياة المتفرج، فالمسرح عموما لا يؤدي فقط إلى إيقاظ الخيال، بل يتجاوز ذلك إلى صحوة الوعي السياسي، وكلاهما لا ينفصل عن الآخر، فهو يجمع بين المتعة والفكر.

المحور الثاني: النموذج الفاعلي في المسرح

1. البنيات الكبرى

إن دراسة المسرح بتحليل الخطاب عملية تتطلب التصنيف الذي يجعل البحث في خصوصية الخطاب الخاص بالشخصية ولهجتها أمرا وهميا، وقراءة النص المسرحي من قبل القارئ والمتفرج لا تتم إلا على مستوى كلية العرض الاحتفالية، وحين يغيب النص يتغذى البناء الفكري والتطهر النفسي على الحدوتة التي تفهم في مجملها.

فالحدوتة كما وردت عند بريخت؛ هي ذلك التسطيح التعاقبي للأحداث أو لنص الأحداث الذي يعد في المسرح لا مسرحيا، وهي تجريدية وحسب آن أوبرسفيلد تتم صناعة الحدوتة عن طريق تحويل الدراما إلى قصة غير درامية أو تحويل الصراع إلى حدوتة.

وتعتبر البنية الكبرى هي المحور الذي يعتمد عليه في القواعد النصية، حيث أنها تستدعي بنيات سردية كبرى تحدد بنيات عمق النص وحدها قيود السطح الخاصة بوجود فاعلين من البشر وأفعال، فلا وجود للشخصيات في القصة بشكل اتفاقي، وإنما لفاعلين من البشر يسودون دائما.

وهذه الفرضية بنية تبناها العديد من الباحثين الغربيين وعلى رأسهم فان دايك وسوريو وغريماس...وحسب أوبرسفيلد التي اشترطت شروطا من ضمنها التناسق النصي يتم تعريفه أيضا على مستوى البنية الكبرى، وإقامة علاقةتماثل بين عمق النص وبنيات الجملة، وقد افترض فان دايك أن البنيات الكبرى هي في الواقع بنيات عمق النص، في مقابل بنيات السطح.[1]

2. العناصر الحية: من الفاعل إلى الشخصية

بادئ ذي بدء لا بد من الإشارة إلى أن التحليل السيميولوجي يخضع لضوابط، ومن ضمنها تحديد الوحدات في مجال المسرح رغم صعوبة استيعاب ذلك ولعدم مطابقة بعضها وفقا لمنظور النص أو العرض.

ويعد وجود الممثل من ضمن العناصر البارزة والمهمة في النشاط المسرحي، فلا وجود لمسرح بدون ممثل، وهذا الأخير له ميزتين يتميز بهما؛ هما الجسد والصوت، عنصران مهمان في العرض، إذا اختفيا يصبح العرض خيالا للظل، أو رسوما متحركة أو سينما، هذا على مستوى العرض؛ أما

[1] - المرجع السابق، ص69-72. بتصرف

على مستوى النص فتكون نوتة الممثل أو ما يعرف بالشخصية التي تعتبر وحدة أساسية في النص المسرحي، وهي تختلف عن الممثل، فهو قد يؤدي في نفس العرض أدوار شخصيات كثيرة، وفي المقابل يفترض تشتت الشخصية في المسرح المعاصر فيفترض إسناد نفس الشخصية إلى العديد من الممثلين بالتتالي وبالتناوب. وللخروج من هذه الصعوبات أتى غريماس بسلسلة من الوحدات المتدرجة والمفصلة (فاعل، فاعل معين، دور، شخصية) مما يسمح بالعثور على نفس الوحدات على المستوى الكتابي وعلى مستوى العرض.

فالنموذج الفاعلي في ذاته ليس شكلا، وإنما هو نحو وتركيب، فهو إذن قادر على عدد لا نهائي من الإمكانات النصية، وهو يفرز أشكالا ملموسة تتجلى في أنها مدونة في تاريخ المسرح، وحاملة للمعنى في علاقتها بالصراعات الإيديولوجية.[1]

1-2- الفاعلون Actants

أولا لا بد من الإشارة إلى أن ما هو معروف عند الدارسين في هذا المجال أن *غريماس* صاحب نظرية العامل Actant وليس الفاعل، أو النموذج العاملي، قد تكون الترجمة أفسدت المعنى الأصلي للكتاب في نسخته الفرنسية وسنسير في الطرح الذي أوردته المترجمة **مي التلمساني**، فغريماس يعتبر أن أن الفاعلين يستحيل أن يتوحدوا ويندمجوا مع الشخصية، لأسباب تجعلهم في تنافر ومن بينها: أنه بإمكان الفاعل أن يكون مجردا مثل (القرية، الحرية، الساحة...)،أو أن يكون شخصية جمعية مثل(لاعبو كرة القدم، المصلون...)أو مجموعة من الشخصيات ، ومن الممكن أن تكون هذه المجموعة معارضة للذات الفاعلة أو لفعلها، ويمكن أن تتحمل الشخصية في نفس الوقت أو تباعا عدة وظائف فاعلية مختلفة،أو أن يتغيب الفاعل من خشبة المسرح ، ولا يدخل وجوده النصي إلا في خطاب الذوات الفاعلة المخبرة الأخرى.

فالنموذج الفاعلي حسب غريماس يكون في المقام الأول تعميم بنية تركيبية، لذلك يعتبر عنصرا يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية في القصة، فثمة الذات الفاعلة **Sujet** والهدف **objet** والمرسل إليه **destinataire** والمعارض**opposant** والمساعد **adjuvant** ذوو الوظائف التركيبية البديهية، وثمة المرسل **destinateur** لا يبرز دوره التركيبي بوضوح، والذي ينتمي إلى جملة سابقة[2].

[1] - المرجع السابق، ص73-76 بتصرف.

[2] - المرجع السابق، ص77 بتصرف.

النموذج الفاعلي عند غريماس:

مرسلD1 مرسل D2

ذات فاعلة S

هدف O

مساعد A معارض OP

مثال:

المرسل D1 (الملك) ⟵ المرسل إليه D2(الشعب)

ذات فاعلة S (الحاشية، المفكرون، رجال الأمن...)

↓

هدف O (تحقيق الأمن في البلاد)

مساعدA ⟷ معارض OP (الفقر، الهشاشة، الجهل)

(العدالة الاجتماعية، العلم والمعرفة،...)

في هذا الرسم نجد أن الملك (المرسل) الذي يعتبر أعلى سلطة في الدولة، والذات الفاعلة(S) الحاشية والمفكرون... تبحث في تحقيق الأمن في البلاد، لصالح الشعب الذي هو المرسل إليه،أثناء هذا البحث يظهر للذات الفاعلة حلفاء A وهم العدالة الاجتماعية والعلم والمعرفة والكفاءة...أو معارضون OP وهم العدو، الفقر الجهل، الجرائم، الفساد...

2-2- ثنائية المساعد-المعارض

الفاعلون ينقسمون إلى ثنائيات وضعية وهي (موضوع /هدف) (مرسل/مرسل إليه)؛ وإلى ثنائيات متقابلة (مساعد/معارض) حيث يعمل السهم في الاتجاهين إذ يبدو الصراع عادة وكأنه تصادم أو معركة بين هذين الفاعلين، هنا أيضا نستطيع أن نميز الحالات التي تؤثر فيها مساعدة المساعد في فعل الذات الفاعلة مباشرة، والحالات التي يكون فيها عمل المساعد هو جعل الهدف متاحا.

وتعد هذه الثنائية شديدة الحركة، فبإمكان المساعد أن يتحول في بعض مراحل العملية الدرامية إلى معارض بشكل مفاجئ، أو يصبح في ذات الوقت مساعدا ومعارضا في حالة تعدد وظائفه.[1]

2-3- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

تعتبر آن أوبرسفيلد هذه الثنائية أكثر غموضا، وأكثر صعوبة في القبض عليها نذكر على سبيل المثال المدينة في المأساة الإغريقية تعد مرسلا حتى وإن كانت في وضع المعارض، وحتى وإن تحولت إلى مرسل إليه.

مرسل: (المدينة) مرسل D2 الذات، المدينة

ذات فاعلة: أوديب

هدف O: المذنب

مساعد A : المدينة، كريون معارض OP: المدينة، جوكاستا

ومن ثم تستنتج أوبرسفيلد عدة استنتاجات تتمثل في المرسل المزدوج الذي يمزج بين عنصر مجرد وهو القيم والإيديولوجيات، وعنصر آخر حي كالشخصيات، فكلاهما يوجد في خانة المرسل مما يؤدي إلى تماهي هذين العنصرين. فعلى سبيل المثال نجد ممثلا في مسرحية يمثل شخصية شاعر، ويمجد في قصيدته حمامة، وخاصة أثناء الحوار. فنخلص إلى أن المرسل الأول هو شخص الشاعر والمرسل الثاني، هو قيمة غير ملموسة، تتجلى في تمجيد السلام والأمن الذي ترمز له الحمامة، ومن هنا يتماهي عنصر المرسل مع المرسل إليه.

وفي بعض الأحيان يكون موضع المرسل خاليا أو إشكاليا،كما أن هذه الثنائية (مرسل-معارض) تحل محل الثنائية(مرسل-مرسل إليه) أو تتفق معها، وفي عمل العرض المسرحي يكون المرسل إليه أيضا هو ما يمكن للمتفرج أن يتوحد معه، والمتفرج يعرف على أية حال أنه المقصود بالرسالة المسرحية.[2]

[1] -المرجع السابق، ص80 بتصرف.

[2] - المرجع السابق، ص80-85 بتصرف.

2-4- الذات الفاعلة والهدف:

هذه الثنائية أساسية حسب رأي أوبرسفيلد لأنها تجمع بين الذات الفاعلة وهدف البحث أو ما يعرف بالرغبة، رغم اختلاط الذات الفاعلة في بعض المرات ببطل القصة، فيتم تحديدها في ارتباطها مع الحدث وعلاقته بالهدف، فلا يوجد نص يخلو من المزج بين ذات فاعلة-هدف.

إن الذات الفاعلة في النص الأدبي هي تلك التي يتمحور حول رغباتها الحدث، أي النموذج الفاعلي وهي تلك التي تؤدي إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التي تواجهها إلى تحريك النص كاملا.

2-5- المرسل والذات الفاعلة:[1]

في هذه الثنائية تستقل الذات الفاعلة عن المرسل، حيث يوجد نسق فاعلي متكامل يتوقف فيه كل عنصر على عنصر، ولا ينفصل أي منهما عن نسق الكل، مثلا في النموذج الفاعلي نجد: المرسلD1 يريد (أن ترغب الذات الفاعلة S في الهدفO لأجل المرسل إليه D2.

وعبارة (الذات الفاعلة ترغب في الهدف) تدخل في سياق العبارة المرسل D1 يريد S لأجل المرسل إليه D2 إلا أن الذات الفاعلة ترغب في الهدف.

مثال: الرئيس يرغب في أن يحقق رجال الأمن والسلام في البلاد.

وعندما توجد عملية درامية حقة، فإن المعارض يتحول إلى ذات فاعلة في عبارة تعبر عن الرغبة، تماثل الاتجاه المضاد لعبارة الذات الفاعلة S، فتكون لدينا العبارة الآتية:

المرسل D1: كلما حدثت مواجهة بين رغبتين، بين رغبة الذات الفاعلة ورغبة المعارض، يحدث انقسام، انفصال داخلي في المرسلD1، علامة على الصراع الإيديولوجي والصراع التاريخي[2]، فالذات الفاعلة رغم استقلاليتها إلا أنها توظف لتمرير خطابات إيديولوجية لصالح فئة معينة.

2-6- سهم الرغبة

وهو تلك الحالة النفسية المكبوتة في العلاقات بين الفاعلين (وهم ليسوا شخصيات) التي تتواجد في سهم الرغبة الذي يربط بين الذات الفاعلة والهدف.

[1] -المرجع السابق ص87.

[2] -المرجع السابق ص90.

إن سهم الذات الفاعلة يعادل الفعل نحويا في الجملة الأساسية، لكن معنى هذا الفعل محدود تماما لأن قائمة الأفعال لا يمكن أن تعبر سوى عن علاقة بين معنيين أحدهما الفاعل وهو حي وبشري بالضرورة: فنجد على سبيل المثال: س يرغب في ص؛ وس يحب ص؛ س يكره ص. هكذا يتحدد المجال الدال للسهم في أفعال الإرادة والرغبة، فالسهم يحدد إرادة ما لا.

2-7- المثلثات الفاعلية

يقوم المثلث الفاعلي أو المثلثات الفاعلة بعمل ما، حيث يحدث تنازع بين المعارض والذات الفاعلة على هدف ما، أو على العكس من ذلك يحدث اتحاد بين الهدف والمعارض، وتنقسم هذه المثلثات إلى ثلاثة أقسام:

2-7-1- المثلث النشط (مثلث الصراع)

يوجه سهم الرغبة النموذج الفاعلي كله ويحدد معنى (اتجاه ودلالة) وظيفة المعارض حيث يكون المعارض معارضا للذات الفاعلة (ذات فاعلة- هدف – معارض) ويوجد على الشكل الآتي:

S ذات فاعلة

معارضOP O هدف

في هذه الحالة كأن الذات الفاعلة تملك شيئا يرغب في امتلاكه المعارض.

أما في هذه الحالة فيكون المعارض معارضا لرغبة الذات الفاعلة وبالنسبة للهدف، فتصبح منافسة وتصادم بين رغبتين تلتقيان على هدف واحد، ويوجد المثلث على الشكل كالآتي:

S ذات فاعلة

معارضOP Oهدف

2-7-2- المثلث النفسي

سمي بهذا الاسم لأنه يقوم بإضفاء الخاصيتين الإيديولوجية والنفسية على العلاقة بين الذات الفاعلة والهدف، ووظيفته في التحليل هي أن يوضح كيف يندرج الإيديولوجي في النفسي، أو تحديد كيفية اعتماد الخاصية النفسية في العلاقة بين الذات الفاعلة والهدف (سهم الرغبة) على الخاصية الإيديولوجية.

ولا يمكن فهم اختيار الهدف كما يتم ذلك بشكل تقليدي وفقا للخصائص النفسية للذات الفاعلة فقط، وإنما وفقا للعلاقة بين المرسل والذات الفاعلة، مثلا أن هدف الحب لا يتم اختياره

وفقا لذوق الذات الفاعلة فقط، وإنما وفقا للخصائص الاجتماعية التاريخية التي يندرج تحتها الهدف. ونمثل لهذا المثلث بالشكل الآتي:

ذات فاعلة مرسل

هدف

3-7-2. المثلث الإيديولوجي

وهو الوجه الآخر للمثلث النفسي، ويشير إلى عودة الحدث إلى الجانب الإيديولوجي ووظيفته هي الكشف عن كيفية حدوث الحدث الذي يتم أثناء الدراما لأجل مستفيد ما، فردي أو جماعي.

إن القضية التي يطرحها هذا المثلث هي قضية العلاقة بين الذات الفاعلة والمرسل إليه، بين الفعل الفردي للذات الفاعلة ونتائجه الفردية والاجتماعية والتاريخية.[1]

المرسل إليه الذات الفاعلة

الهدف

ولا بد من الإشارة إلى أن نماذج متعددة كالارتداد وكثيرا ما يوجد هذا النموذج في قصص الحب فتوجد إمكانية انقلاب الذات الفاعلة والهدف...

ومما لا شك فيه أن التحليل السيميولوجي للنص الدرامي ليس تحليلا قاصرا لأنه يسمح لنسق سيميولوجي آخر وهو نسق العرض بتوظيف بنياته وفقا لشفرة أخرى، فالعرض يستطيع أن يقيم نموذجا فاعليا جديدا أو خفيا على النص، بالتأكيد على بعض العلامات النصية، ويمحو بعض العلامات الأخرى كما يتم ببناء نسق علامات مستقل (بصري وسمعي) يضع الذات الفاعلة التي يقع عليها الاختيار في استقلالية وانتصار الرغبة

3. فاعلون، معينون، أدوار

3-1- الفاعل المعين

هو وحدة ذات معنى معبر عنه في المعجم وهو وحدة القصة الأدبية أو الميثولوجية، ويقول غريماس في هذا الصدد أن الفاعلين ينتمون إلى نحو السرد، أن الفاعلين المعينين متعارف عليهم

[1] -المرجع السابق ص93-97 بتصرف.

في الخطابات الخاصة التي يظهرون فيها، بمعنى آخر يعتبر الفاعل المعين الذي يطلق عليه اسم ما عادة، وهي وحدة يحددها الخطاب المسرحي ببساطة كالتالي:

الفاعل المعين في القصة هو الممثل أو الممثل المؤدي مع عدم اقتصار كلمة ممثل على مجال المسرح، وهنا يصبح الفاعل المعين تحقيقا للفاعل أو وحدة على شكل إنسان تبرز مفهوم مصطلح فاعل في القصة، هكذا يتم التعبير عن الفاعل المرسل في شخص الفاعل المعين، وهذا الأخير عنصر حي يتميز بوظيفة مطابقة تحت أسماء مختلفة وفي مواقف مختلفة.

يتميز الفاعل المعين بعملية سياقية خاصة به (تركيبة إسمية+ تركيبة فعلية) يلعب فيها دور التركيبة الاسمية في علاقتها بالتركيبة الفعلية الثابتة وكذلك بعدد من الملامح المميزة ذات الوظيفة الثنائية، ويتم تعريف الفاعل المعين كذلك باستخدام عدد من الملامح المميزة،إن كانت هناك شخصيتان تتميزان بنفس الخصائص وتقومان بنفس الفعل فهما نفس الفاعل المعين.

2-4- أدوار

إن الدور عند *غريماس وراستيه* يعني الوظيفة (الدور الفاعلي، الدور التمثيلي، دور المعتدي...) وهو مفهوم يختلط مع الفاعل المعين وتعرفه آن اوبرسفيلد بأنه أحد الوسائط التي تسمح بالعبور من شفرة فاعلية مجردة إلى تعريفات نصية ملموسة (شخصيات،أدوات) ويوجد الدور بشكل قوي في المسرح وفي الاحتفالات الدينية أي في كل قصة مشفرة بشكل قوي وعادة ما يكون انزلاق من الفاعل إلى الدور[1]. فيقوم المخرج والممثل بالتمييز بين الفاعل المعين والدور على مستوى العرض كما يقومان أيضا بالتمييز بين الفاعل المعين والدور المشفر وهما يفكان شفرة الشخصية، لكي يعيدا إدراجها في شفرة جديدة بشكل مختلف أو يمزجان على عكس الفاعل المعين وفعله في شفرة ما(مسرحية اجتماعية ثقافية).

وينتهي كل تحليل سيميولوجي للنص بتوضيح وإبراز الشفرة التي تستخدم في عملية الكتابة وتعرف عناصر القصة الحية بإضفاء الصفا التاريخية والإيديولوجية على الشفرة، وليس ثمة عرضا لا يقوم بهذا الربط بين الفاعل المعين والدور.

فيما يخص الأدوار المسرحية فإن بعضا من تعريفاتها لا ينبثق فقط من الحوار ولا من الإرشادات المسرحية، ولكن من شفرة ما غير مكتوبة لكنها عرفية مثل الملابس والإيماءات، وهذه

[1] - المرجع السابق ص119-122.

الحالة تقلب العلاقة بين النص والعرض، حيث يقع النص تحت سيطرة العرض ويبدو ثانويا بالنسبة له.

إن التعريفات المسرحية تكمل التعريفات النصية، وتفرض عليها شروطا معينة، ويرجع ذلك إلى سبب بسيط ومادي خاص بظروف الكتابة المسرحية نفسها. إن التحليل السيميولوجي لا يعتمد فقط على التحليل النصي للقصة بل يشمل حتى العرض، وهذا ما يوضح الفرق بين النص والعرض وذلك عن قلب النظام النظري نص-عرض.

الخاتمة:

نخلص في النهاية إلى **أن** آن أوبرسفيلد استفادت في دراستها للعلامة المسرحية داخل المسرح من دي سوسير وبورس، ومونان وغيرهم، كما أنها حاولت ربط شفرات المسرح بشفرات الاتصال ووظائفه، مستفيدة من رومان جاكبسون، فضلا عن غرفها من معين غريماص وخاصة "نظرية النموذج العاملي".

كما وظفت الكاتبة آن أبرسفيلد لأبحاث علم النفس في دراستها للمسرح من خلال الكشف عن انطباعات الجمهور وتفاعلاته مع العرض، وكذلك ما يحققه من تطهير للذات.