السيميوزيس والتلقي المسرحي مونولوج (الثعلبة والقبعات) لـ (أحسن تليلاني) أنموذجا

مفتاح خلوف*

الملخص

أناقش في هذا المقال مفهوم العلامة السيميائية وتطورها عبر التاريخ من دي سوسير إلى بيرس ، وكيفية التلقي في المسارح ، في ضوء السيميوزيس ، أوالكثافة العلاماتية ، التي تطرح في العروض المسرحية ، وكيف تشتغل العلامة المسرحية في ضوء الكل . وكدراسة تطبيقية اشتغلت على مدونة هي عبارة عن مونولوج درامي لـ « أحسن تليلاني » موسوم بـ « الثعلبة والقبعات » .

Résumé :

Dans cet article, nous avons traité son évolution dans l'histoire De Saussur à PERCE et la manière de réception dans les théâtres, en s'appuyant sur sémiosice ou l'intensité sémiologique qui s'exposent su scène.

Dans la partie pratique nous avons travaillé sur la pièce théâtrale d'AHSANE TLILANI dont le titre est la Pélade et les Chapeaux .

تمهيد:

ظهرت في الآونة الأخيرة كتابات ودراسات نقدية ، سلطت الضوء على طبيعة المشاهدة المسرحية ، ومن بين المنظرين الذين اهتموا بفعل التلقي والمشاهدة المسرحية « **أمبرتو إيكو** » الذي جعل من العرض المسرحي محور اهتمام الدراسات السيميوتيقية ، والتي أدت فيما بعد إلى زيادة الاهتمام بالجمهور وضمان التلقي الحسن ونجاح العملية التواصلية المسرحية.

وتنبع أهمية هذه الدراسات للعرض المسرحي من أن تعدد مكونات المنظر المسرحي تزيد من كثافة العلامة السيميائية ، فضلا عن أن العرض المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة ، بل هو عملية تفاعلية لمجموعة من العلامات

*كلية الأداب و اللغات ، خامعة المسيلة .

فيما بينها من جهة ومع الجمهور المتلقي من جهة أخرى .

وفي خضم هذا يذهب البعض إلى إيلاء الجمهور أهمية قصوى باعتباره عنصرا أساسا في العملية التواصلية فهو أول من يبدؤها وإليه تنتهي . وبناء عليه فإن جل الدراسات التي اهتمت بجدلية العلاقة بين العلامة السيميائية والمتلقي قد ركزت على مجموعة من العوامل حاول الدارسون من خلالها تحسين ظروف الاستقبال في المسارح كالبحث في العناصر التي تتحكم في تعرض الجمهور للأعمال الفنية المسرحية ، ومعرفة اهتمامات المتلقين ووضعياتهم الاجتماعية ، والبحث في الفعل الذي يمارسه المتلقي بوصفه إنسانا له مكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية لتفسير ما يشاهده .

ولهذا فقد آثرت أن أثير في هذا المقال ثنائية العلامة والمتلقي وإشكالية السيميوزيس أومايسمى بالكثافة العلاماتية وكيفية فك شفراتها أو بالأحرى يمكن طرح إشكالية المقال في التساؤلات التالية :

ما العلامة المسرحية ؟ وما طبيعتها ؟ كيف تتحقق في الوجود ؟ كيف تكتسب كثافة علاماتية ؟ كيف تشتغل العلامة المسرحية في العرض المسرحي في ضوء باقي العلامات ؟ كيف يتلقى المتلقي العمل المسرحي في ضوء الكثافة العلاماتية؟ وكيف يتمكن من تأويلها وتفسيرها ؟ وللإجابة عن التساؤلات السابقة آثرت أن أناقش في هذا المقال مفهوم العلامة السيميائية وظهور مفهومها عبر التاريخ ومفهوم السيميوزيس وطبيعة التلقي في المسارح ، واخترت مدونة للعمل تمثلت في مونولوج مسرحي بعنوان « الثعلبة والقبعات » للكاتب المسرحي أحسن تليلاني وتمثيل توفيق مزعاش تعاونية الهضاب سطيف.

العلامة المفهوم والطبيعة

أثار« الجاحظ »وغيره من النقاد العرب والغربيين قضية ثنائية المعنى والمبنى ، وظل الصراع قائما في الدراسات الأدبية والفلسفية العربية والغربية ، بين الجوهر والمظهر. فالقارئ والدارس للآثار العربية والغربية على حد سواء يجد أن المتقدمين قد اهتدوا إلى السيميائية ، سواء بقصد أو بغير قصد ، لكن دراساتهم « ظلت حبيسة التجارب الذاتية ، بعيدة عن الدراسات العلمية والموضوعية »(1) .

سبق أن أكد « أفلاطون » أن للأشياء جوهرا ثابتا ، وأن الكلمة أداة تعبيرية عن الحقيقة إذيرى :« أن الحروف تمتاز بخواص تعبيرية ، أو علاقة طبيعية مع المدلول أو المعنى ، فكانت الحروف أدوات للتعبير عن معان كثيرة كالحركة والخفة ، الطموح والعظمة ، الطول والقصر »(2) . ولعل « أفلاطون »يشير إلى نبرات

الأصوات وحدتها ومرونتها ، فالأصوات الانفجارية توحي بالثورة والقوة ، وحروف الصفير توحي بالحزن والضعف.

والحال نفسه نجده عند علماء اللغة العرب في دراستهم ، فيما سموه : « **علم أسرار الحروف** » الذي اهتموا فيه بما له علاقة بالدرس السيميائي، والعلامة السيميائية ، وإن وردت بتسميات مختلفة ، « السمة ، الأمارة ، الأثر ، الدليل ». وفي هذا يقول الجرجاني :« كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر »(3). فمعرفة الفكرة يتطلب من الإنسان أن يستحضر في ذهنه شكلها الذي يمثلها ، كما يقول « ابن فارس » أيضا في حديثه عن مادة « دلّ »: أصل « يدل » على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها ، والدليل الأمارة في الشيء » (4). ويقول « ابن سينا »:« إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ، ترتسم فيها صور الأمور الخارجية ، فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا وإن غابت عن الحس »(5) .

نستخلص من هذا القول ، أن « ابن سينا » يرى أن العلامة شيء محسوس بديل عن شيء مجرد غائب عن الأعيان ، ولمجرد أن يرتسم في الخيال مسموع اسم ، يرتسم في النفس معناه ، وتربط النفس بين المسموع والمفهوم .وإذا تأملنا مفهوم القول نستخلص أن ابن سينا يبني العلامة على الثنائية المسموع والمعنى (المفهوم) ، وهذا ما نجده عند « دوسوسير » الذي يرى أن العلامة تتألف من ثنائية طرفاها الصورة السمعية والتصور(مفهوم) (6) ، في حين تقوم العلامة في السمياء الأمريكية وبالضبط عند « بيرس » على العلاقة الثلاثية : الفكر، المرجع،الرمز(7) .

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك ، فرأوا أن الأشياء في الوجود تتألف من أربعة مراتب ، يقول « أبو حامد الغزالي »: « إن للشيء وجودا في الأعيان ، ثم في الأذهان ، ثم في الألفاظ ، ثم في الكتابة فالكتابة دالة على اللفظ ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس ، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان »(8) .

يبدو أن « أبا حامد الغزالي » قد أدرك القيمة التواصلية للعلامة ، ومقدار تعامل الإنسان مع واقعه الخارجي ، فجعل لها أطرافا أربعة هي الموجود في الأعيان ، الموجود في الأذهان ، الموجود في الألفاظ والموجود في الكتابة .

إن كل المفاهيم ـ وإن اختلفت التقسيمات وتعددت التسميات ـ تؤكد أن العلاقة القائمة بين الدال (الألفاظ) والمدلول (التصور ، الفكرة) علاقة سببية تلازمية فحضور الواحد يقتضي حضور الآخر ، إضافة إلى المرجع الذي يعتبر بمثابة الوسط الخصب الذي تنمو فيه العلامة وتتحرك ، وتكون قابلة لإقامة التواصل فكل الدارسين المحدثين في مجال السيمياء واللسانيات ، يؤسسون أبحاثهم على آراء

وأفكار المدرسة الشكلانية الروسية ، هذه المدرسة التي أعـاد أصـحابها النظـرة إلى مختلف العلوم انطلاقا من أشكالها وليس من مضـامينها ، فيقولـون : « **إن جـوهر الشيء يكمن في شكله ، وليس في مضمونه ، لأن الإدراك يتم أولا عـن طريـق الشكل** »(9).وقد خدمت الشكلانية الروسـية الدراسـات المسـرحية بخاصـة ، علـى اعتبار أن المسرح شكل.فكيف يتم الإدراك فيـه عنـد المتلقـي؟. فـالمخرج مشـكل للمعاني بناء على الجمهور ، ولتسهيل عملية الإدراك يشترط وجود أشكال مطابقـة أو مماثلة لدى المتلقي للأشكال الخارجية ، فالصـور غـير المخزنـة في الـذهن لا يمكن أن تدرك. وعلى هـذا الأسـاس وجـد الـديكور ، والسـينوغرافيا ، والمخـرج الذي يحاول قدر المستطاع أن يضمن التواصل ، فيهتم بالشكل لأنه بوابة الفهم.

ويـذهب الشـكلانيون إلى أبعـد مـن ذلـك ، عنـدما يسـتعملون مصـطلح « **التغريب** » الذي يعنون به إبطاء عملية الإدراك ، لإحـداث متعـة جماليـة ، لأنهـم يرون أن المتلقي كلما أبطأ في عملية الفهم والإدراك كلمـا كانـت اسـتجابته أعمـق وأجمل ، ويعرفون الفن على أنه إبطاء لعمليـة الإدراك . وأكـدوا علـى أن العلامـة تكمن أهميتها في شكلها المتضمن للمعنى ، فأوجدوا سيمياء التواصل ، وأوجـدوا سيمياء الدلالة ، و سيمياء المسرح ، و سيمياء القصة. وركزوا في كل ما سبق على أن الإدراك في الحياة اليومية يتم بسرعة ، بينما في الفن يتم ببطء.

أنواع العلامة

اختلفت تقسيمات المفكرين والعلماء للعلامة ، باختلاف الزاوية التي ينظـر من خلالها إليها ، أو بحسب هدف البحث وطرق تناول المادة ، أو اختلاف المـادة في حد ذاتها ، ويمكن أن نورد وجهات النظر المختلفة كما يلي:

نظر إليها بعض الدارسين (اللّغويين واللّساسيين) من حيث طبيعة الدال ، فوجدوا أنها إما أن تكون « لفظية » أو« غير لفظية »(10) . ونظر آخرون إليهـا مـن حيـث كونهـا « وضـعية » و« اصـطلاحية » ، فوجـدوا أنهـا بثلاثـة وجـوه : « المطابقـة » « التضـمن »، « الالتزام »(11) .« فالمطابَقة » كقولي لفظ « البيت » يدل على معنى البيت بطريق المطابقة التامة ، و« التضمن » كقولي لفظ البيت يدل على معنى السقف لأنه يتضمنه أو جزء منه و« الالتزام » مثل دلالة السقف على الحائط فهو رفيق ملائم له.

بينمـا نظـر الـبعض الآخـر إليهـا مـن حيـث طبيعـة العلاقـة القائمـة بـين طـرفي « **الدال** »و« **المدلول** » فوجدوها على ثلاث وجوه : « **وضعية** »، « **طبيعية** » « **عقلية** » (12) .

« **فالوضعية** » يحصل الانتقال فيها مـن الـدال إلى المـدلول ، بسـبب قاعـدة متفق أو متواضع عليها ، في وسط اجتماعي معين ، بين أفراد المجتمـع ، وتشـمل

كل العلامات اللفظية[13] . وهذا الحديث يجرنا إلى نظرية من نظريات نشأة اللّغة والموسومة بنظرية «التواضع والإصلاح»، والتي ذهب فيها أصحابها إلى أن أفراد الجماعة اللّغوية اتفقوا على تسمية الأشياء ، مثل منتجات الحضارة الحديثة. إذ إن صاحب الاختراع أو الإنتاج هو الذي يصطلح التسمية فيتواضع عليها.

أما «الطبيعية» فهي ما يكون بحسب مقتضى الطبع ، أو الانتقال التلقائي من الدال إلى المدلول ، أو من طبيعة الدال أن يؤدي إلى المدلول ، وقد حصروها في الحالات البدنية والنفسية ، كدلالة «أح» «أح» على السعال ، والحمرة على الخجل[14] .

أما «العقلية» فيقصد بها دلالة الدال على المدلول دلالة عقلية ، أو استلزام تحقق الدال أن يتحقق المدلول ، أو ما يسمى بعلاقة المعلول بالعِلّة مثل: كون الدخان دلالة على النار ، أو العكس بالعكس[15] .

يجرنا هذا الحديث إلى قواعد الاستدلال المنطقي ، التي أوجدها الفلاسفة والمناطقة في باب مبدأ العلية أو السببية ، أي إن بعض الأشياء تكون سببا لأشياء أخرى ، أو مسبَّبات عن أشياء أخرى ، وذهب «أمبرتوإيكو» إلى أبعد من ذلك ، فطرح قضية دينامية «السيميوزيس» ، وبنى على أساسها العلامة وفق مصدرها. وبنى على أساسها تقسيمات جديدة أوجدها في تسعة أصناف[16] .

- العلامة وفق مصدرها.
- العلامة الطبيعية والاصطناعية.
- العلامة حسب درجة خصوصيتها السيميائية.
- العلامة حسب قصد الباث ودرجة وعيه.
- العلامة حسب القناة الطبيعية وجهاز الاستقبال الإنساني المعني بذلك.
- العلامة حسب علاقة الدال والمدلول.
- العلامة حسب إمكانية إنتاج الدال.
- العلامة حسب نمط الربط المفترض بين العلامة ومرجعها.
- العلامة حسب سلوك العلامة الذي يحمله المرسل إليه.

إن المتأمل في هذه التقسيمات التسعة ، يجد أنها الأشمل والأوسع ، على اعتبار أنها جمعت بين مشارب مختلفة من الاتجاهات والعلوم ، من نشأة اللّغة إلى علاقة الدال بالمدلول ، إلى تواصلية العلامة و الاعتبارات الثقافية ، إلى علم الأرطفونيا واختلاف العلامة من ناطق إلى آخر ، إلى الوسط الاجتماعي الذي نشأت

فيه العلامة وتُدُولت بين الناس. وأخيرا إلى جملة السلوكات والإشارات التي تَتْبع العلامة.

ولذا فقد توجهت الدراسات النقدية الدرامية إلى الاهتمام بالعلامة خاصة المسرحية منها ، والميل إلى الاهتمام الكبير بالعرض ، وكيفية ضمان التواصل بين العروض المسرحية والجمهور المختلف من حيث المستوى والذوق والثقافة الاجتماعية ، والكيفية التي يتلقى بها المتفرجون هذه العروض. لأن المسرح نموذج تواصلي أكثر تعقيدا من غيره من ألوان الأدب والفن . إذ إن النص المسرحي على النقيض من النصوص الأخرى (الرواية ، القصيدة) يكون متاحا للجمهور لفترة زمنية محددة ، وفضلا عن ذلك فإن الحدث المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة ، إنه عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين ، الذين من خلالهم فقط يؤتي الحدث المسرحي ثماره .

السيميوزيس

هومفهوم من المفاهيم الأساس التي تقوم عليها النظرية السيميائية خاصة عند « تشارلزساندرس بيرس» إذ هو السيرورة التدليلية التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة ، أو هو سلسلة الإحالات التي تقوم بها العلامة السيميائية ، فهو مفهوم يعطي اللعلامة بعدا تداوليا (17) .

تختلف العروض المسرحية بعلاماتها المتداخلة عن النصوص الأخرى ، لأنها تدخل في جدل مباشر مع جمهور المتفرجين ، والمتلقين لتلك العلامات فتتخذ شكل القبول أوالرفض أو التعديل من عرض إلى آخر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجمهور قد يواجه إشكالية في تلقي العروض والنصوص المسرحية فتتعطل قنوات التواصل جراء « كثافة العلامات» أو ما يسمى بـ « السيميوزيس» وكثرة العلاقات المتدَاخلة بينها ، فهي قلما تنفصل أو تتباعد ، بل نراها متزامنة متداخلة ، فالكلمات عادة ما تصاحبها تعبيرات وجه ، وإيماءات وحركات وبذلك فالمتفرج يقع في عملية اختزال وتركيب لعدد لا نهائي من العلامات . وفي هذا يقول« باتريس بافيس Patrice Pavis) : « إن الأمر الجوهري بالنسبة لخشبة المسرح ، والذي يتجاوز مدلولات النص ، هو الصياغة الأيقونية (أوالإخراج المرئي) للكلمة ، وهنا يتبدى النص بكامل هشاشته ، وضعفه ، فتهدده باستمرار ظاهرة الإيمائية ، المميزة لخشبة المسرح ، تلك الظاهرة التي قد تعترض عملية إرسال النص في أية لحظة »(18) . ومنه ففي واقع الأمر ، إن عملية التواصل في العملية المسرحية تعتمد كلية على فك الشفرات ، التي يقوم بها المتفرج والتي

بدورها تعتمد كلية على التعبير الإيمائي ، والتعبير الجسدي ، الذي يقوم به الممثل إضافة إلى المرونة التي تتسم بها طبيعة العروض المسرحية ، التي تسمح بالتحول السريع للعلامات من أيقونية إلى مؤشرية إلى رمزية .

السيميوزيس والتلقي المسرحي لمسرحية «الثعلبة والقبعات» (دراسة سميوزيس العلامة القبعة)

ملخص المدونة

يعيش بطل المونولوج «**الثعلبة والقبعات**» صراعات داخلية عديدة ناتجة عن إصابته بداء الثعلبة PELADE) وهو مرض جلدي يؤدي إلى سقوط شعر الرأس ومن الناحية العلمية البحتة فإن لهذا المرض عدة أسباب تتوقف طرق علاجه على مسبباته ، ولأن البطل «الله غالب» كان بصدد الذهاب إلى بيت حبيبته «**دنيا**» قصد خطبتها ، فإنه حريص جدا على إخفاء مرضه ، الذي جعله يعاني من عقدة الشعور بالنقص. فيلجأ إلى حيلة تتمثل في شراء كل أنواع القبعات بنية اختيار قبعة مناسبة يضعها على رأسه ، ولكنه يفشل في رحلة البحث واختيار القبعة المناسبة ، فيقرر في النهاية ـ انطلاقا من موقف ثوري تمردي ـ حلق شعر رأسه تماما. وعبر تنامي أحداث المنولوج يتحدث البطل عن مرضه وعن عذابه وسعيه لدى الأطباء ، بحثا عن الشفاء . كما يعيش معه المتلقي رحلة البحث عن القبعة المناسبة التي تستر رأسه ، وأمام المرآة تتعرى شخصية البطل ، وتكشف عن عمق الأزمات والتصدعات التي تكابدها ، كما تبوح بأحلامها وموقفها من الذات والعالم من حولها.

وإذا كانت عقدة البطل في ظاهرها هي العلامات التي تحمل دلالة نفسية واجتماعية فإن توظيف المونولوج لطروحات العلوم التجريبية وحقائق مرض الثعلبة ، وطرق علاجه وتغييره للقبعات وتعليقه على كل قبعة يرتديها يحيلنا إلى عدة رموز وإيحاءات تصور أزمة العقل وضياعه بين مختلف الايديولوجيات. فالعقدة تحمل ظاهرة السيميوزيس أو الكثافة العلاماتية.

جزئيات الصور المسرحية

ينبني عرض هذا المونولوج على:

الشخصيات :

الله غالب : شاب في الثلاثين من عمره ، يظهر داء الثعلبة على رأسه بوضوح.

المكان :قاعة بسيطة بها مشاجب ، وساعة حائطية متوقفة ، جهاز الهاتف ومرايا.

الزمان :وقتنا الحاضر.

اللوازم : مجموعة من القبعات تتمثل في: القبعة الأمريكية ، الفرنسية ، الروسية ، اليهودية ، الإيطالية ، العسكرية ، العمامة العربية ، الشعر الاصطناعي.

العلامة القبعة وكثافتها العلاماتية : لقد أدى التطور في مفهوم التلقي والاستقبال في المسرح مؤخرا إلى إحداث تغيير في توجه النظريات الدرامية ، كالتقليل من أهمية النص لصالح العرض أو الحدث المسرحي وكيفية تحقق السيميوزيس ومقدرة المتلقي على الانسجام مع الحدث المسرحي والتفاعل معه. وهذا ما ذهب إليه «باسم الأعسم» عندما ناقش قضية متعة التلقي المسرحي واستجابة المتلقي قائلا: « إن الميزة التي يتمتع بها الخطاب المسرحي باستناده إلى فلسفة مركبة وتعدد إرسالاته ، ينعكس ذلك على المتعة المسرحية فتكون متنوعة تبدأ من قراءة النص بوصفه مكونا رئيسا في ثنايا خطاب العرض المسرحي ، وانتهاء بمتعة تلقي العرض بوصفه مدركا جماليا »(19) .

يكشف القول اهتمام المتلقي بالعرض المسرحي واهتمام الدراسات بهذا المتلقي الذي لا يقتصر دوره على عملية المشاهدة فقط بل يتعداه إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه على الخشبة. ولا شك أن ذلك نابع من طبيعة هذا الفن في حد ذاته والقائمة أساسا على المشاهدة والرؤية والحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث الثقافي. إذ أن المتلقي يعتبر بمثابة الحبكة التي يدور فيها صراع الأفكار الفنية في سبيل وجودها وهيمنتها ، اعتبارا من أن التلقي في المسرح يعد أحد العناصر الأساس التي تساعد على الكشف عن التلقي وقوانينه ووظائفه ودوره فضلا عن اكتشاف اهتمامات المتلقين وأذواقهم وحاجاتهم ورفع مستويات تذوقهم للأعمال الإبداعية(20) .

لقد أدى الاهتمام بالمتلقي إلى تطوير الدراسات باستخدام أساليب علمية جديدة بدراسة ظاهرة التلقي المسرحي دراسة شافية وافية إذ بلغت دقة الدراسات والبحوث في هذه الظاهرة إلى درجة التركيز على التفاصيل الدقيقة كالسن والجنس والخلفية الاجتماعية ومستوى التعليم والوضعية المادية بالإضافة إلى رصد ردود أفعال جمهور المتلقين بمختلف فئاته ومستوياته.

وتتحقق شدة اهتمام الخطاب المسرحي بمتلقيه في التركيز على العلامة المسرحية وتحميلها كثافة دلالية وللاستدلال عليها أخذت علامة «**القبعة**» بوصفها أداة إجرائية وقصرت عليها دراستي لكشف هذا السيميوزيس من خلال وضع البطل «الله غالب» لها عبر مراحل المونولوج حيث تتغير الدلالة بتغير

القبعة فيبدأ بالعمامة التي يعلق عليها قائلا « ليس أحسن من العمامة الأصيلة ، إنها التاريخ والتراث وفيها تتلخص طلعة الأجداد ..... »(21) ، إنه يحمل العلامة المسرحية القبعة كمًّا هائلا من السيميوزيس وكثافة علاماتية يجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من الشفرات والدلالات عليه فكها وربطها بالموضوع الرئيس للمونولوج ، إذ أن هذا المتلقي لو صادف العمامة في بيته لنظر إليها غير النظرة التي ينظر إليها الآن ، ولما حملها كل هذه الدلالات.

وتزداد هذه العلامة كثافة عندما يضع القبعة الفرنسية السوداء ثم يضع فوقها العمامة العربية ويقول « بهذه الهيئة يمكنني أن أنشيء حزبا سياسيا رجلاه هنا ، ورأسه في فيرساي »(22).

وتبلغ الكثافة العلاماتية ذروتها عندما يناقش ألوان القبعة والعمامة قائلا « الأحمر ينبع من الأسود فالدماء تسيل بسبب الأفعال السوداء ، والأسود ينبع من الأحمر ..... إذ عندما تسيل الدماء يتشح العالم بالحزن والسواد »(23) .

وتتغير دلالة القبعة عندما يغيرها بأخرى روسية يقول « شكرا لكم يا أبناء سيبيريا والقوقاز نظرة عميقة للوجود أنا فعلا ابن البنية التحتية وعانيت كثيرا من استغلال البنية الفوقية آن الأوان للبروليتاريا كي تملك وسائل الإنتاج »(24).

ولما ييأس البطل الله غالب من إخفاء ثعلبته بالقبعات السابقة يلجأ إلى المزج بين القبعة اليهودية والعمامة العربية فيضع الثانية على الأولى وهنا تكتسي العلامة كثافة علاماتية أخرى غير التي كانت عليها سابقا يقول « حسنا يلزمني قبعة أقل حجما من العمامة حتى إذا ما سقطت العمامة بفعل الدلك والحك أحتفظ بالقبعة على رأسي فلا تظهر الثعلبة ..... تعالي يا نصف حصارة يأخذ القبعة اليهودية ويقول صغيرة الحجم لكن مشاكلها كبيرة .... هكذا أحس أن رأسي صار أكثر حرارة. ولكن لابأس أن يلاحظوا أنني أضع قبعتين ثم أليس هذا نوع من التطبيع؟ التطبيع اليوم مطلب أساسي ، ومن الأحسن اجتناب تعقيد الأمور ، فمن يرفض التطبيع جهارا نهارا يمارسه سرا ليلا »(25) .

وتتغير الدلالة العلاماتية ويتبدل منحاها عندما يعلق على سقوط العمامة من على رأسه قائلا: « التراث يلزمه قراءة عميقة ليثبت في مواجهة تحديات العصرفإذا سقطت العمامة نحتاج إلى وقت طويل لإعادتها بشكل سليم. والغريب أنني كلما وضعتها تزداد رغبتي في حك جلد رأسي »(26) .

ولا يتوانى البطل الله غالب في التلاعب بالإنتاج الدلالي للعلامة القبعة عندما يحملها دلالات غير التي كانت عليها وذلك عندما يضع فوق العمامة قبعة أمريكية

وهو يقول: «صرت مثل ملوك البترول ....رغم غرابة منظري إلا أن فيه لمسات إبداعية جديدة ..... هناك مزج بين قوة الماضي ، وقوة الحاضر ستظل هذه القبعة سمائي من كل شيء»(27).

وتبلغ درجة تغييره للكثافة الدلالية ذروتها عندما يغير العمامة من الرأس إلى الخصر فيتخذها حزاما للرقص فيتغير مدلولها بتغير موضعها ، ويجد المتلقي نفسه أمام تغيرات مشهدية تجعله يغير تأويلاته وتفسيراته لها يقول: «سأكتفي بوضع القبعة الأمريكية فقط .... أما العمامة فيمكن وضعها على خصري على شكل حزام ..... يبدو أني عرفت كيف أضع كل شيء في موضعه»(28).

وتزداد تأرجحات الإنتاج الدلالي للعلامة القبعة بوضع القبعة العسكرية التي يعلق عليها قائلا: «هكذا أصبحت أرى بوضوح أكثر ، الانضباط واجب صارت الحياة أمامي تمتد كساحة المعركة ... سأجعل من بيتي قيادة للأركان» (29).

ويختم التمفصلات الدلالية للمعنى بوضع القبعة الإيطالية التي يصفها قائلا: «العالم ملعب فإما أن تلعب أو تكون كرة تتقاذفها الأرجل ، سأختار اللعب مع الكبار وأتخذ من الصغار ساحة للعب»(30).

وأخيرا ولما لا يجد جدوى من ارتدائه للقبعات يقرر أن يستبدلها بشعر اصطناعي يقول: «واصلت البحث عن الشعر الاصطناعي حتى وجدته فاشتريته ويبدو أنه أملي الوحيد بعد أن فشلت كل القبعات في اعتلاء رأسي المريض بالثعلبة»(31).

إن المتأمل للومضات العلاماتية السابقة ، عبر مراحل تغيير البطل للقبعات يجد أن المتلقي لا يقف بمسافة بعيدة عن التغييرات التي قام بها البطل الله غالب بل راح يتفاعل معها ومع كل تغيير مشهدي يحدث تغيير نفسي وفكر واجتماعي وإيديولوجي في ذهن المتلقي هذا المتلقي الذي يبقى جزءا مهما من الظاهرة المسرحية.

فيخضع لذات العوامل التي يخضع لها الفعل المسرحي ذاته ، والهدف في كل الحالات هو تحقيق التواصل مع المتلقي(32).

إنه ورغم العدد الهائل من القبعات التي وظفها البطل الله غالب إلا أن ذلك لم يورث مللا لدى المتلقي بل جعله يستمتع بهذا التغيير ، لا لشيء إلا لأن هذه القبعات لم تحتفظ بدلالة واحدة بل ظلت تتغير بتغيرها وتغير وضعياتها. هذه الفنيات والمهارات التي مارسها البطل وحرص عليها المؤلف قبل ذلك مكنت المتلقي من الاستمتاع وتحقيق الفرجة المسرحية.

إن الدراسات الحديثة والمعاصرة ـ كما أسلفنا الذكر ـ أعادت الاعتبار إلى

الجمهور المتلقي ، وأولته عناية واهتماما أكثر باعتباره علامة تواصلية جد هامة في العملية المسرحية. فإذا كان أرسطو قد توقف عند عملية التطهير في تحديد طبيعة العلاقة بين العمل المسرحي والمتلقي فان روبارت ياوس يشير إلى ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية في طبيعة تعامل المتلقي مع العمل المسرحي والتي يمكن أن نوجزها في:

1 ـ الإبداع: وتكمن اللذة الجمالية هنا في إعادة المتلقي لصياغة العمل الفني في حد ذاته ، وكأننا به يعيد صياغة العالم من جديد ، كما لوكان عالمه الخاص به.

2 ـ الإدراك الحسي: وتكمن اللذة الجمالية هنا في أن المتلقي يدرك العمل المسرحي بحواسه الخمس فيستطيع أن ينزل بين العالم الداخلي الذي يجري أمامه والعالم الخارجي عنه.

3 ـ التطهير: وتكمن اللذة الجمالية فيه في القدرة على تغيير ذهن المتفرج وتحريره ، وتبديل مشاعره وعواطفه من حال إلى حال(33) .

وبهذا فقد حقق هذا المونولوج نوعا من الاندماج والانسجام بين الفعل المسرحي والمتلقي مما جعله يتجاوز مجرد الاستماع التأملي إلى جعل نفسه جزءا من الفعل الدرامي. كما حقق هذا المونولوج نظرية « ماير هولد » في كسر الإيهام التي دعا فيها إلى التخلص من الإيهام وجعل المتلقي يشارك الممثل في صنع الحدث المسرحي على الخشبة(34) .وقد تجلى ذلك في أن البطل الله غالب وحتى يقدم للمتلقي وسائل لفك شفرات الكثافة العلاماتية لجأ إلى تغيير قبعاته على مرأى من الجمهور المتلقي. هذه القبعات التي كانت معلقة على مشاجب ترى وتشاهد ، فهي جزء من المشهد المسرحي.

ولم يتوقف ماير هولد عند هذا الحد بل راح إلى رصد ردود أفعال المتلقين حين كان يندس بينهم في قاعات العرض. ويراقب تصرفاتهم ، ويرصد تعليقاتهم التي كانت مادة خصبة يبني عليها نظريته في التغيير المستمر في المسرح للحصول على ما هو أفضل لأجل المتلقي. يقول في ذلك: « إنّ مزية المسرح العظيمة هي أنه كائن حي يستطيع فيه خالقوه من خلال اتصالهم الحي بالذين يعملون من أجلهم أن يتحققوا من عملهم والوصول به إلى درجة الكمال »(35) .

وهنا تجدر الإشارة إلى أن العرض المسرحي الواحد لا تكون ردود الأفعال تُجاهه واحدة ، أي أن العرض المسرحي الواحد الذي أعد وفق خطة معينة ، سيكون استقباله مختلفا في قاعات جمهور مختلفة. ولتحقيق هذا التواصل المطلوب كان « ماير هولد » يشعر ممثليه بطبيعة جمهور اليوم. وهذا نظرا

لاختلاف الجمهور الذي يقبل على العروض المسرحية ، ولهذا الغرض فإن العرض المسرحي الواحد يؤدى في بعض أجزائه بصورة مختلفة أمام جمهور مختلف ، وهنا تبدو وتبرز براعة الممثل وكياسته في ضبط إيقاع عمله وأدائه بشكل مختلف في كل العروض.

إن الاهتمام بالمتلقي وإدراكه للعمل المسرحي وفكه للعلامات المسرحية وتحليله للسيميوزيس والكثافة العلاماتية جعل « ماركو دي مارينيس » يفصل بين رؤيتين للمتلقي المسرحي(36) :

أولاهما: متلقٍ سلبيٍ وهو مجرد هدف للأفعال والعمليات التي ترسلها المنصة.

ثانيهما: متلقٍ إيجابيٍ فاعلٍ يقوم بعملية التواصل مع الفعل المسرحي بالإدراك والتأويل والتقويم الجماليٍ والاستجابة العاطفية والذهنية.

الهوامش

(1) ذكره مازن الوعر في كتاب ، مقدمة علم الإشارة ، لبير جيرو ، ص 10.

(2) عبد العزيز بن عبد الله.التعريب ومستقبل اللغة العربية .معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة ، 1975 ، ص 79.

(3) الجرجاني علي بن محمد.كتاب التعريفات. تحقيق ابراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص139.

(4) ابن فارس. معجم مقاييس اللغة. ح2 ، دار الفكر ، 1979 ، ص 259 ، مادة « دل ».

(5) ابن سينا. العبارة. تحقيق محمود الحضيري ، القاهرة ، 1970 ، ص3.

(6) اينظر دي سوسير فيرديناند. دروس في الألسنية العامة . ترجمة عبد الرحمان أيوب ، شركة دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص149.

(7) بيرس تشارلز ساندرس .تصنيف العلامات . ترجمة فريال جبوري غزول ، شركة إلياس العصرية ، القاهرة ، ص142.

(8) الغزالي أبو أحمد. معيار العلم. تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، د.ت.ص 35.

(9) كير إيلام سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة وتعليق رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1992 ، ص42.

(10) ينظر ، عادل فاخوري. علم الدلالة عند العرب. دار الطليعة. بيروت ، ط1، 1985، ص 17 .

(11) ينظر ، ماهر مهدي هلال . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب . دار الحرية للطباعة، بغداد ، ط1 ، 1980 ، ص 286 .

(12) ينظر. الآمدي . الإحكام في أصول الأحكام . ج1 ، مؤسسة الحلبي وشركائه ، القاهرة ، 1967،ص17

(13) ينظر . عبد الرحمان بوعلي .« بيرس أو سوسير ». مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العدد الثاني ، 1980 ص 113 .

(14) المرجع نفسه ، ص 113 .

(15) نفسه . ص 114 .

(*) السيميوزيس : هي التدليل ويقصد بها كذلك الكثافة العلاماتية وتنظيمها ، لضمان التواصل مع مراعاة الجوانب النفسية ، الاجتماعية الثقافية والدينية.

(16) أحمد اليوسف .السيميائيات الواصفة.منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، المركز الثقافي العربي ، الجزائر 2005 ، ص77.

(17) U. Eco. Le signe.Trd. Jean marie klin Kembreg. Ed. Labor. 1988. P.251.

(18) باتريس بافيس. لغات خشبة المسرح ، ترجمة سباعي السيد . إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1992 ، ص 92 .
(19) باسم الأعسم مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع للطباعة والنشر ،ط1 سوريا ،2006 ،ص 47.
(20) ميلود بوشايد تداولية الخطاب المسرحي واشكالية القراءة ، محاضرة مرقونة ألقيت بالمركب الثقافي سيدي عثمان، المغرب ،16 يانايير 1994.
(21) احسن تليلاني الثعلبة والقبعات ،منشورات التبيين ،الجاحظية ،الجزائر 2000 ،ص31.
(22) المصدر نفسه ، ص35 ، 36.
(23) المصدر نفسه ص37.
(24) لمصدر نفسه ، ص38 .
(25) المصدر نفسه ، ص48.
(26) المصدر نفسه ، ص 51.
(27) المصدر نفسه ، ص52.
(28) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(29) المصدر نفسه ، ص 55.
(30) المصدر نفسه ، ص 57.
(31) المصدر نفسه ، ص60.
(32) ينظر حسن المنيعي ، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ظهر المهراز ، فاس ، 1994 ، ص 84.
(33) ينظر جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ط2 ، القاهرة ، 1995 ، ص 85.
(34) ينظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص 94.
(35) جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ص 35.
(36) المرجع نفسه ، ص 42