

آليات التواصل وإنتاج

الدلالة في الخطاب

المسرحي

أ ، أو عيل حمزة

جامعة الجزائر 2 (أبو

القاسم سعد الله)

الملخص

يتشكّل الخطاب المسرحي من مجموعة خطابات، أبرزها خطاب المؤلّف وهو خطاب لساني لغوي، يؤلّفه كاتب مسرحي ويتوجه به إلى قارئ أو متفرج ، وهو في هذا يلتقي مع أيّ خطاب أدبي آخر يعتمد على اللغة كأداة للتواصل، غير أن العرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط، بل بتفاعله مع بقية العناصر المسرحية كآلية إرسال للعلامات، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع هذه العلامات الحركية والبصرية واللغوية، لتكون في الأخير خطابا دال تتضافر في نسج بنيته مقوّمات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وإكسسوار وملابس وإضاءة موضوع التواصل من الموضوعات التي أوّلاها البحث اللساني الحديث الأهمية البالغة، سعياً منه إلى الوصول لطبيعته، وكيفية حدوثه وآلياته التي يعتمدها في عملية الإبلاغ .

وتركّز أكثر الدراسات اللسانية على التواصل الطبيعي سواء ما تعلّق منها بتواصل الإنسان مع أخيه الإنسان بطريقة مباشرة (نطقية شفوية)، أو ما تعلّق

بتواصل المتلقي مع نصوص معينة دون إعطاء أهمية كبرى لمؤلّفها أو منتجها، إلاّ أنّ الفكر الإنساني يفدنا بوجود نوع من التّواصل يمدّ خيوطه عبر نسق من الدّوال المتشابكة والرّموز المتداخلة ذات دلالات ضمنية وأبعاد ثقافية واجتماعية...، والخطاب المسرحي أحد أنواع التّبلغ والتّواصل كونه رسالة فنيّة موجهة إلى المجتمع (المتلقي)، فما آليات التّواصل في الخطاب المسرحي ؟ وما العناصر التّواصلية التي تشكل هذا النوع من الخطابات؟.

وقبل الخوض في خصوصية الخطاب المسرحي وأنساقه التّواصلية، فإنّ المنهج العلمي يستوقفنا بل يحتمّ علينا ضبط بعض المفاهيم الواردة في العنوان حتى لا يكون حديثنا من قبيل الحديث عن شيء مجهول وعليه :

مفهوم الآلية: هي الطرائق والوسائل المعتمدة للكشف عن جوهر الأشياء أو الموضوعات المراد دراستها بالتحليل، وهي مجموعة من الخطوات والإجراءات المتبّعة في دراسة ما، للكشف عن بنيتها الداخلية والخارجية،

أشكالها سواء كانت لغوية أو غير لغوية، حيث يقول غريماس: « بإمكان الدلالة أن تختفي وراء كل الظواهر الحسية، إنها خلف الأصوات والصور والروائح...»³، لهذا حظي المسرح باهتمام الدرس السيميائي كونه مستودع الإشارات وخزان الرموز والعلامات من جهة، ومن جهة أخرى هو فضاء تتجلى فيه أهم أقطاب العملية التواصلية من مرسل دراماتورجي (المخرج) أو الممثل، والمرسل إليه (المتلقي) والرسالة (العرض).

يتشكل الخطاب المسرحي من عدة عناصر تُعدّ أساسية في بلورة الرسالة المسرحية وبعثها نحو المتلقي، هذا الأخير يعمل طيلة العرض على فكّ الرموز والشّفرات الدّالة التي ينسجها المخرج في قالب فرجوي يُضمّنه رسالته المقصودة من العرض المقدم.⁴

لهذا أصبح من اللازم توضيح مكونات العرض المسرحي، وكيفية اشتغالها داخل العرض المسرحي خصوصا عندما يتعلّق الأمر بعناصر الاشتغال التقني، وما يمكن أن يولّده تضافر عناصر السينوغرافيا مع

فعندما نقول: آليات التّواصل في الخطاب المسرحي هذا يعني مجموعة من العناصر والجزئيات المكونة لهذا التّواصل، سواء من ناحية الجانب المادي أو الفكري، وهذا ما حدّدته هذه الدّراسة حيث تسعى إلى الكشف عن جزئيات التّواصل وعناصر إنتاج المعنى في العرض المسرحي.

مفهوم التّواصل: عرّفه كارل هوفلاند: « إن التّواصل هو العملية التي يُقدّم فيها القائم بالتّواصل منبّهات (عادة رموز لغوية) لكي يُعدّل سلوك الأفراد الآخرين (مستقبلي الرسالة) »¹، فهو يشير إلى التّفاعل بواسطة العلامات والرموز، وتكون الرموز عبارة عن حركات أو صور أو لغة أو أي شيء آخر يعمل كمنبه للسلوك.²

ولمّا كان المسرح أحد الفنون التي تتحقّق فيها العملية التّواصلية، عمد المنظرّون إلى دراسة التّواصل فيه بكل تجلياته، غير أنّ الأمر لا يتوقف عند رصد عناصر التّواصل بقدر ما يتعلق بألية اشتغال هذه العناصر كأنظمة دالة في العملية التّواصلية. وبالأحرى البحث عن العلامات والأنساق الدّلالية في كافة

متكاملاً⁵، وسنحاول فيما يلي التّطرق إلى آليتي الإرسال والاستقبال.

أولاً: آليات الإرسال

1- الشّخصية: من أهم العناصر الفعّالة في آلية الإرسال الشخصية المؤلّفة للنّص المسرحي وهو المخرج، والشخصية الممثّلة في العرض المسرحي، فالأولى تغمرها المشاعر وتعجّج بالأفكار وتعمل على تشكيل خطاب العرض ورسم التّماسك السيميائي بين وحدات النص المسرحي، ويتشكّل الفضاء الدرامي للشخصية انطلاقاً من وجهة نظر الكاتب، هذا الأخير الذي لا يجد إلا الكلمة كوسيلة للتعبير، ويعمل كبنية تنضوي تحته فنون أخرى كالموسيقى والرقص والديكور⁶، وهذا على خلاف الشّخصية الممثّلة في العرض المسرحي، حيث تكشف لنا المقاربة السيميائية لأداء الممثل عن مجموعة من العلامات الصّوتية والحركية الإيمائية التي يبثّها الممثل لمتلقيه، ويمكن تعريف الأداء في منظور سيميائي بأنه رسالة تُرسل من المرسل إلى المتلقي عبر قناة صوتية أو جسدية في علاقة جدلية بين المؤدي (الممثل) الذي يتّصل بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متنوع قوامه

حركات الممثل وإيماءاته كسياق غير لغوي مع سياق الحدث اللغوي، وبهذا التّحليل سنقف على آليات التّواصل، وهي في حقيقتها علامات ورموز يستقبلها المشاهد ويفك شفرتها لبناء الدّلالة وتكثيفها اعتماداً على التقاط مؤثرات مصاحبة للعلامة اللغوية.

الجزء الأوّل: آليات التّواصل في الخطاب المسرحي:

قطبي الإرسال والاستقبال في المسرح

يُعدّ المسرح ميداناً خصباً لآلية (automatisme)

الإرسال والاستقبال، هذا ما أشار إليه الكثير من الدارسين المهتمين بهذه الآلية الفعّالة في المسرح، نذكر من بينهم رولان بارت الذي تحدث عن الكثافة العلاماتية وتنوع مراكز الإرسال والاستقبال، وتنوع الشّفرات في الخطاب المسرحي بشقيه المكتوب والمعروض، وفي تلك الرّسالة التي تنتقل من المرسل إلى المستقبل خصوصية التّزامن على الرّغم من الاختلاف الموجود في الموضوع فضلاً على الحوارية القائمة على المكوّنات النّصية والإخراجية والسينوغرافيا ذات تمفصلات عديدة تشكّل في مجموعها نسيجاً فنياً

الفضاء المرئي و المسموع على الركح المسرحي ،ومن هنا يقودنا التساؤل حول مآل الكتابة المسرحية بعد الإخراج ؟

إن الإخراج هو عملية صياغة جيّدة للنص الدرامي يقوم به الدراماتورجي الذي يعمل على إبراز رؤية المخرج ومن هنا نلاحظ إن هناك ثلاثة أنواع من الكتابة في المسرح، الكتابة المسرحية والكتابة الدرامية والكتابة المشهدية، والشكل التالي يوضّح هذا الترابط:

الكتابة المسرحية
الكتابة الدرامية
الكتابة المشهدية¹⁰

ومن هذا فإنّ الكتابة المسرحية هي آلية إرسال هامة في المسرح ،وإذا انتقلنا إلى العرض المسرحي نجد أن آلية الإرسال فيه تتوسع لتشمل- بالإضافة إلى الكتابة المسرحية - كل مكونات العرض المسرحي من الديكور إلى المؤثرات الصوتية والضوئية التي تعمل جنبا إلى جنب في تشكيل قطب الإرسال .

2- الديكور: وهو عبارة عن لوحات مرسومة، وأصل الكلمة لاتيني مأخوذ من (Décoris) والتي تعني : التزيينات ، والديكور مرتبط

السّرعَة والقوّة والتركيز وما إلى ذلك من تقنيات الإلقاء، فيغدو بذلك المسرح فضاء مفعما بالكثافة العلاماتية المختلفة⁷ .

ومن هنا يتراءى لنا أن آلية الإرسال والاستقبال تتركز على مفهوم العلامة وعلاقتها بالعلامات الأخرى ووظيفتها داخل المسرح الذي هو « سرد لمجموعة أحداث ورصد للشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية »⁸ .

وإذا قمنا بسبر أغوار آلية الإرسال والاستقبال نجدها هويّة من هويّات الخطاب المسرحي الذي يلتصق بالواقع عبر التّشابه التصاقا آليا مباشرا ، فإذا كانت آلية الإرسال كتابية تعمل على رسم المشهد المسرحي من خلال الامتثال لقواعد الطبيعة الاجتماعية والتقاط الخصائص الثقافية والرمزية من الواقع⁹ .

والكتابة المسرحية بهذا المعنى هي صياغة النص المكتوب وإخضاعه لقواعد التأليف المسرحي، فيغدو بذلك محور العملية الاتّصالية ونظاما دلاليا متكاملا يعمل على تشكيل فضاءات عديدة لعل أهمها

المسرح يعتمد على الآلة الموسيقية التي تساعد الممثل على أداء دوره، وتعمل على تفعيل الحدث في المسرح، ومع بزوغ العصر الحديث بات لزاماً على المسرح أن يطور وسائل المؤثرات الصوتية في العرض المسرحي لتتلاءم مع موضوع المسرحية كالمؤثرات الصوتية المتعلقة بصوت الرعد والمطر الذي يومي بطقس ممطر وصوت مرور السيارات الذي يوحى بالشارع أو المدينة، فكل ما يخرج من الطبيعة والوسط الاجتماعي يمكن أن يُعبّر عنه بواسطة المؤثرات الصوتية¹².

4- المؤثرات المرئية: إنّ المؤثرات المرئية لا تقل أهمية عن سابقتها، وعرفت هي الأخرى تطوراً من عصر إلى آخر، ففي «المسرح القديم كانت المسرحية تعرض - في الغالب - نهاراً وقلماً تُعرض في الليل»¹³.

وكانت المسرحية الليلية تعتمد على الإضاءة البسيطة المتمثلة في المصابيح، وفي نهاية القرون الوسطى ومطلع عصر النهضة بدأ التوجه نحو المسرح المغلق الذي تُقدّم فيه العروض المسرحية في أماكن مغلقة أو في جوف الليل بهدف تحقيق الإيهام، لهذا كان

بالمسرح منذ المسرح الأرسطي إلى العصر الحديث، وكان في كل مرحلة يختلف عن سابقتها، ففي المسرح اليوناني كانت تُستخدم رسومات تُعلّق على جدران المسرح، ويُطلق عليه حديثاً مصطلح السينوغرافيا، وهي كلمة مُستمدّة من اللفظة (Skénographia) المركبة من شقين (Skén) وتعني الخشبة (graphismes) والتي تعني: تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، أمّا في مجالها الفني في العمل المسرحي يُقصد بالمصطلح فن تزيين الواجهة المشهدية للمسرح لتشمل التقنيات المختلفة كالإضاءة والمؤثرات الصوتية¹¹، وسنتناول هذه العناصر بالتحليل بعدّها من آليات الإرسال.

3- المؤثرات الصوتية: تُعدّ المؤثرات الصوتية قطباً هاماً من أقطاب الإرسال في العملية المسرحية، ولقد عرف هو الآخر تطوراً من عصر إلى آخر، ففي المسرح الأرسطي القديم كان الممثلون يعتمدون على أقنعة تُصدّر أصواتاً يختلف حجمها باختلاف نوع القناع، وفي مطلع عصر النهضة العلمية بكل تجلياتها الحديثة أصبح

عرضها ونخصّ بالذكر الملابس والماكياج والأقنعة :
 (أ) الملابس (الأزياء المسرحية): تُعدّ الملابس جزءاً لا يتجزأ من اللّغة البصريّة، يمكن للمتلقّي أو المتفرّج أن يتلقّى منها العديد من المعلومات حول العرض المسرحي ، فالملابس تزخر بكم هائل من العلامات والإشارات يعمل المتفرّج على اكتشافها ، كما أنّ للملابس عدّة وظائف أهمها تمكين المتفرّج من تحديد الحقبة التاريخية المختلفة لأحداث المسرحية¹⁶ .

(ب) الماكياج : يُعدّ الماكياج أحد العناصر المشكّلة لقطب الإرسال، ولقد عرّف الماكياج « بأنه فنّ التّجميل والتّنكر »¹⁷ ، وشهد الماكياج تطورا من عصر إلى آخر، ففي القديم كان الممثلون يعتمدون على أدوات تقليدية قوامها تلوين الوجه وتلطّيح الجسد والرّسم عليهما، ثم تطوّر في العصور اللاحقة أين أصبح لصيقا بموضوع المشهد المسرحي ووسيلة اتصالية إرسالية تزخر بالعلامات، كونها منظومة دلالية في العملية المسرحية تعمل على إرسال شفرات تجعل المشاهد يفهم موضوع المسرحية.

يستوجب تقنيات ضوئية تعمل على توفير إضاءة جيدة للعروض المسرحية بالاعتماد على الكهرباء الضوئية¹⁴ .

وتختلف مستويات الإضاءة باختلاف نوعية المسرحية، فإذا كانت المسرحية كوميدية كانت الإضاءة أقوى فيها من المسرحية التراجيدية التي يقلّ فيها مستوى الإضاءة نظرا لطبيعة الحدث المأساوي الذي يطبع موضوعه .

وتتبدّى لنا أهمية الإضاءة بوصفها قطبا من أقطاب الإرسال فهي تعمل على تصوير المشاهد المسرحية بشقيها التراجيدي والكوميدي، لأن لكل موقف من المشاهد المسرحية خصوصيته الضوئية فالضوء الأبيض يدلّ على السّرور والفرح، أمّا الضّوء الأزرق الخافت فيدلّ على الحزن¹⁵ ، كما أنّ لها إمكانية التغلغل إلى نفس المشاهد من خلال جذبه وشدّ تركيزه إلى حركة معينة أو مشهد محدّد عن طريق عملية التركيز الضوئي، بالإضافة إلى دورها في تصوير المناظر وتجسيد الأزياء.

5-الآليات الإرسالية المظهرية: توجد في المسرح أقطاب أخرى لا تقل أهمية عن التي سبق

الشهيق والزفير التي ترسل شفرات نفسية يفهم من خلالها المتفرج الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية المسرحية، أما الخارجية فهي تلك العلامات التي تفرزها حركة أعضاء الجسم، كما أن هناك تفاعلا بين الحركة الداخلية والخارجية، فالحركة الداخلية الإيقاعية يمكن أن تؤثر في حركته الخارجية¹⁹.

7- الموسيقى المسرحية: تصنّف الموسيقى ضمن المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي وخلق توتره الدرامي وكشف صراعه، فهي تسهم كثيرا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العرض والمُشاهد، تتعدّد وظائف الموسيقى في العرض، فقد تكون دالة على شخصية تصاحبها في دخولها، أو تأكيدا لمشاعرها العميقة، فتكثف فرحها وحزنها وغضبها وأفكارها²⁰.

8- الشّفرات اللفظية الإرسالية: تُعدّ اللغة خاصيّة إنسانيّة كونها أداة فعّالة في التعبير عن الأحاسيس والأفكار التي تختلج في نفس الإنسان، ولما كانت كذلك فهي تؤدي وظيفة اتصالية في كل مناحي الحياة، وبما أنّ المسرح جزء

6- الإيماءات الجسدية: يُعدّ الإيماء من أقطاب الإرسال، يعتمد على الحركة التي ينتجها جسم الممثل، فتعمل هذه الإيماءات إلى جانب الألفاظ التي ينتجها الممثل على إنتاج المعنى في العرض المسرحي، أو قد يعتمد الممثل فقط على الحركة دون الكلام كما هو في التمثيل الصامت » الذي يعتمد على الإيقاع وتعبيرات الوجه وأوضاع الجسم التصويرية للتعبير عن مضمون المسرحية¹⁸، كما تعمل الوضعيات الخاصة للجسم على إنتاج خاصية الإرسال في المسرح وأخص بالذكر وضعيّة وقوف الممثل أمام المتفرج في الركح، فمثلا الوضعية الأمامية تشدّ انتباه المتفرج أكثر من الوضعية الجانبية والخلفية، لأن الحركات التي يتلقاها المتفرج في الوضعية الأمامية تحيل إلى عدة فضاءات دلالية التي تقلّ في الوضعيات الأخرى .

وإذا قمنا بعملية استقصاء لطبيعة الحركات بالنسبة إلى الممثل نجدها داخلية وخارجية ، فالداخلية تتبدى لنا في تلك التأثيرات النفسية التي تعمل على تشكيل الحركات الاعتيادية كحركة الحاجب، وحركة

تقل أهمية في تشكيل المشهد المسرحي بوصفها قطبا إرساليا هاما تُكَمِّل أداء الممثل وتنمي مهاراته أثناء قيامه بدوره²²، بل يغدو دور هذه التقنيات أكثر فعالية في المسرح الصّامت أو المسرح السيميائي، حين تختفي اللغة الملفوظة وتحلّ محلها تقنيات الديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية .

وفي ضوء ما تقدّم عرضه حول آليات الإرسال في المسرح تخلص إلى أنّ هذا الأخير يعتمد على العلامات الإرسالية في إطار تكاملي منسجم يسهم في بناء المعنى .

والآن ننتقل إلى الضفة المقابلة لعناصر الإرسال ألا وهي ضفة الاستقبال وآليات الاستقبال.

ثانيا- آليات الاستقبال:

إنّ فعل الاستقبال لا يقلّ أهميّة عن فعل الإرسال، كون الخطاب المسرحي يركّز عليه في بناء الفعل التّواصلية في المسرح، فعملية الاتصال المسرحي تتكون أساسا من فكرة تختلج في نفس المرسل الذي يسعى لإرسالها إلى المرسل إليه، وهذا الأخير يفكّ شفراتها الدلالية ويفسرها وفق أفق توقّعه، ولعلّ أهمّ ما يستقبله المرسل إليه هو

من حياة الإنسان نجده قد اعتمد على الأداء اللفظي الذي تؤدّيه شخصيات الخشبة، فالمرسل المسرحي يبحث عن المكامن الإشارية الفنية لتحقيق الاتصال مع المتفرج، مما يجعله يتمردّ عن قيود اللغة المألوفة ويحقق انزياحا، ومن هنا يتبدى لنا أن الألفاظ التي يرسلها الممثل تُعدّ من الشّفرات الأساسية في العملية التّواصلية في المسرح²¹.

فالممثل يعمل على صنع إشارات لفظية محاولا إيجاد آليات التواصل بينه وبين المتفرج، ودليل ذلك أن تقنية الحوار في الخطاب المسرحي تختلف عن المحادثة اليومية التي تعتمد على مبدأ الاعتباطية، ناهيك عن التّمفصلات الأخرى التي تفرزها الرّسومات والصّور التي تجسّد المشهد المسرحي، إذ نلاحظ أنّها تختلف عن الرّسومات والصّور الطّبيعية، وجوهر الاختلاف يكمن في أنّ هذه الأخيرة لها وظيفة جمالية، والصّور والرّسومات في المشهد المسرحي تؤدّي وظيفة تواصلية .

وإذا انتقلنا إلى الملابس والماكياج والإضاءة والصوت، نلاحظ أن هذه العناصر لا

نقل المعنى بين قطبي الإرسال، والمعنى في حقيقته نظام تشفيري، والشفرة هي مجموعة من القواعد المتعارف عليها والمكونة للمعنى، والنسق يختلف في تركيبه حسب طبيعة المرسل، فإذا كان النص مسرحياً تكون الرسالة مجموعة من الشفرات المنسقة بوصفها وحدات دلالية²⁵، تعمل على تشكيل المعنى في التواصل، وتختلف الشفرات في العرض المسرحي أي يصبح المرسل مُشكَّلاً من عدّة أقطاب تشكل عدّة أنساق مختلفة، فالممثل يشتمل على كمّ هائل من الأنساق المختلفة منها أنساق الجسد أو ما اصطلح الدارسون على تسميته بلغة الجسد، فهذه الأخيرة تُعدّ منظومة من الشفرات تعمل على توليد المعنى في المسرح وإرساله إلى المرسل إليه /الجمهور²⁶.

أ) الأنساق المرسلّة : تتعدّد الأنساق المرسلّة في المسرح بتعدّد أقطاب الإرسال، لأن قطب الإرسال الواحد يتشكل من علامات مفتوحة ومتعددة نذكر منها:
1- أنساق الكاتب المسرحي / الدراما توريك:

اللغة، لأنها الوسيلة الأولى للتواصل بين المرسل والمرسل إليه التي تنتقل عبر أنساق، وما الرسالة المسرحية التي يرسلها الممثل إلا رموز لفظية تحمل في طياتها معاني ودلالات اصطناعية أكثر منها دلالات طبيعية²³.

لهذا فإن محور التلقي في المسرح هو المتفرج الذي يعمل على تذوق العمل المسرحي، ويختلف مستوى تذوقه حسب طبيعة التلقي أو تكوينه المعرفي أو مدى معرفته لنص العرض، وتتم عملية التذوق على المستوى الفكري والانفعالي والحسي، من خلال فك رموز الرسالة التي يرسلها المرسل / الممثل، وتبدأ قراءة المتلقي للعرض المسرحي بعد نهاية المرسل من آلية الإنتاج، ونجاح عملية التلقي تتجلى في علامات دالة على التفاعل كالتعليق و التصفيق و التصفير...²⁴

2/ آليات إنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي:

1- الأنساق الدالة في التواصل المسرحي:

يُعدُّ المسرح -كما ذكرنا- منظومة سيميائية تعمل على تحقيق الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، ويتم التواصل عبر عملية نسقية تعمل على

المبدأ المنظم للفعل، وهو الهوية التي بها نعرف وندرك ونصنّف، وهو كذلك الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا، وليس غريبا أن نلجّ في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه وننصت إليه في قوله وفعله، وفي جده وهزله في سكناته وحركاته، ونهتم به حيث يصحو ويغفو وينشط ويكسل ويتألم وينتشي ويذبل وينتهي²⁸. إن للجسد قراءة خاصة، الغاية منها الكشف عن الطريقة التي ينتج بها الجسد دلالاته، والدلالات هي طاقات تعبيرية كامنة فيه (الجسد).

- الدال الجسدي :

يشكل الجسد نسقا منفردا ضمن أنساق أخرى، تلوذ جميعها بالكون بحثا عن معنى وعن دلالة، فإذا كانت كل الأشياء لا تُدرك إلا من خلال ارتباطها بهذا الكون اللامتناهي الامتداد، فإن كينونة الجسد تمكن أيضا في ارتباطه بكون ما، وجسدنا لا يوجد في الفضاء إنه الفضاء²⁹، إنّ شكل الجسد كدال متكامل ومكتف بذاته وقادر على توليد سلسلة لامتناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الأنماط الصانعة لكينونته، هو الخطوة نحو انفصاله عن

إن الكاتب المسرحي يُعدّ من أهم المصادر التّسقية للإرسال، لأنه يعمل على تشكيل بداية سيرورة المعنى في المسرح بكل تمفصلاته الدلالية، أين يقوم بعملية توزيع أنساق النصّ المسرحي حسب المشاهد المسرحية (القارئ أو المشاهد) على فهم النصّ وفكّ شفراته.

ويراعي الكاتب المسرحي في إعداده للعمل المسرحي الحبكة المسرحية التي يمكن تعريفها بأنها تسلسل أنساق الأحداث المشكّلة لنصّ مسرحية، تتألف هذه الأخيرة من وحدات خطابية صغرى وكبرى متداخلة ومُرّكبة من علامات مختلفة²⁷.

2- نسق الجسد (قراءة في الدلالة):

يُعدّ الجسد نسقا تواصليا له امتدادات في كل مناحي الحياة، ذلك أنّه ليس مجرد كتلة كُليّة، بل ليس جمودا يستقر في بوتقة واحدة، ولكنّه كيان متحرّك له خطاب خاص إيمائي ينمّ عن علامات سمولوجية كثيرة، تكون محلّ تفكيك من قبل المتلقي من أجل إنتاج الدلالات وإقامة التواصل، إنّ خطاب أو خطابات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا. إنّ

المنع، وعلى العناق، وعلى الطرد....

3- أنساق التصميم (اللباس والماكياج):

تعمل أنساق التصميم المشهدية (الماكياج والملابس) على تحديد ملامح الشخصية. « فألوان والمساحيق والضلال والأصباغ أثرها الهام في التعبير عن الشخصيات»³¹، لهذا يمكن عدّها أنساقاً مصطنعة قام بها المخرج بتشكيلها لتعمل على نقل المعنى من الممثل إلى المتلقي عن طريق حامل العلامات النسقية.

وما العناصر التي تحملها المنظومة الدلالية ذات أبعاد ثقافية أو تاريخية حسب طبيعة العرض المسرحي، فمن خلال الماكياج واللباس يمكن أن نكتشف الأنساق الدينية والاجتماعية، وبالتالي تصبح لهذه الأنساق مرجعية هامة بالنسبة للمتلقي لاكتشاف معالم النص ودلالاته

4- الأنساق التقنية :

من بين الأنساق التقنية التي تعمل على إثراء العرض المسرحي المؤثرات الضوئية التي تأخذ خصائص المؤشر والرّمز والأيقونة، وهي أنساق مساعدة في العرض المسرحي ولها وظيفتان: « فالوظيفة

الأشياء والغوص عميقاً في الحقل الثقافي .

- الدلالة الثقافية للجسد : يزواج الجسد في وظيفته بين العمل والثقافة، ونقصد بالعمل هنا الناحية الفيزيولوجية والبيولوجية أي الحركة العملية، أمّا الثقافي وهو الأعم فهو تلك القراءة النسقية له، فإذا كان الجسد قد خلق عبر تنقله في الفضاء سلسلة من الوحدات الإيمائية، فإنّ هذه الوحدات تخلق سلسلة من الدلالات الثقافية، وكلّ حركة هي في واقع الأمر إنجاز لمشروع ثقافي، إنها تشكل مشروعاً من حيث البعد الإجرائي المفضي إلى الامتلاء الدلالي، ذلك أنّ الجسد في هذه الحالات شبيه بالوحدات المعجمية لا يملك معنى، إنه يعيش على وقع الاستعمالات الأمر الذي يجعل من إيماءة واحدة منبعاً لسلسلة كبيرة من التأويلات³⁰.

لهذا فإنّ أية حركة قد تولّد نصاً متكاملًا يفتح على سلسلة من الإيماءات الدالة على ممارسة معينة وفق مقتضى الحال، مثلاً الاستعمالات المتنوعة لليد فهي تدل على التهديد، وعلى

الأنساق ووظيفة « التواصل والتفاهم والتعبير عن المشاعر والحاجات »³⁴ ، فتغدو بذلك نموذجاً إدراكياً أيقونياً مشفراً يحمل معاني مختلفة يستقبلها المشاهد عن طريق حواسه.

وما نخلص إليه من خلال هذه الدراسة هو أن التّواصل المسرحي عملية مُدبّرة ، تبدأ بالتّفاعل وتنتهي بالتأويل والتوليد الدلالي ، يحدث التفاعل بين أطراف التواصل المتعددة ، المشكلة للعرض المسرحي والذي دبرت شؤونه عدة أطراف حتى يكون جاهزاً للإرسال، والجمهور الذي جاء إلى قاعة المسرح بكامل إرادة حتى يكون مستعداً للتلقي، وينتج عن هذا الاستعداد القبلي حصر دلالات العرض وفك شفراته إلى بلوغ المضامين والرسائل المسرحية .

- الهوامش:

¹ - حسن عماد مكاوي ، ليلى حسن السيد : الاتصال ونظرياته المعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ط1 ، 1998.ص24.

² - ينظر: المرجع نفسه ص 25.

³ - ينظر: دايري مسكين : سيميائيات جوزيف كورتاس، أسسها النظرية وأفاقها المستقبلية، بحث ماجستير مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب ، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران 2002- 2003. ص 3.

الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين، وإنارة مساحة العرض المسرحي ... والوظيفة الثانية للإضاءة هي التعلّيق على الأحداث أو التداخل في مسارها حتى تصبح عنصراً فاعلاً من عناصر الأداء في العرض»³² .

وهو الأمر نفسه إذا انتقلنا إلى الحديث عن المؤثرات الصوتية التي لا تقل أهمية عن سابقتها في وظيفتها الإرسالية الإبلاغية ، «فالموسيقى تستطيع أن تنفذ إلى روح المشاهد وأعماقه الداخليّة، فهي تخاطب الوجدان والأحاسيس عبر الحركة والنغمة والإيقاع....وهي وسيلة من وسائل التعبير النقي»³³ .

بهذا تعد الأنساق الصوتية والضوئية ذات متمركزات نسقية تحمل المعنى من المرسل إلى المرسل إليه، وتسمح بتشكيل التّواصل المسرحي بكل تجلياته السيميائية، وتضفي على اللوحة المسرحية رونقا وجمالا، وهذه الأنساق في حد ذاتها لغة نسقية من نوع خاص ، حيث تحمل المعنى بوصفه يربط بين النّسق الصوتي أو الضوئي والمدلول الذي تحمله ، فتصبح لهذه

- ²⁰ - ينظر عمر الرويضي: سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام) كلمات للنشر والطباعة والتوزيع - صنعاء - اليمن ، ص 93.
- ²¹ - ينظر: كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي (إجراءاته ومناهجه)، دار غريب القاهرة - مصر، 2000، ج 1، ص 52.
- ²² - عبده دياب: الأداء الدرامي، دار الأمين، القاهرة- مصر، ط 1، 2002 م ، ص 67
- ²³ - بيير جيرو : علم الدلالة ، ترجمة: منذر عايشي، دار طلاس، دمشق - سوريا، ط 1، 1988 م ، ص 67
- ²⁴ - ينظر: مخاوف بوكروح: الاتصال الشفوي (كيف تنمي مهارات الأداء؟) مطبعة حسناوي مراد، الجزائر، 2005، ص 87.
- ²⁵ - ينظر حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ص 94
- ²⁶ - ألين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ، ترجمة سباعي السيد، ص 162
- ²⁷ - أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) دار شرق- غرب ، دمشق - سوريا ط 1 ، 1994 ص 69.
- ²⁸ - جميل عبد المجيد : البلاغة والاتصال ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - د ط ، 2000 ، ص 68.
- ²⁹ - تجليات الجسد ، تجليات الإنسان : افتتاحية مجلة إبداع ، العدد التاسع، ديسمبر 1997 ، ص 4.
- ³⁰ - سعيد بنكراد : السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها ، دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - ط 1 ، 2005 ، ص 192.
- ³¹ - عبده دياب : المرجع السابق ، ص 67
- ³² - جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، ط 1 ، 2000 م ص 149.
- ³³ - عبد الكريم عبود : الحركة على المسرح / بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية ، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، البصرة- العراق ط 1 ، 2014 م ص 179.
- ³⁴ - نعيم علوية : بحوث لسانية / بين نحو اللسان ونحو الفكر / ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ط 1، 1984 م ، ص 11.
- ⁴ - عمر الرويضي: التواصل المسرحي (أشكال التفاعل ومستويات التأويل) ، منشورات أبعاد ، ط 1، 2017، ص 23 .
- ⁵ - ينظر عواد علي : غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد) المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط 1، 1997، ص 21
- ⁶ - أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص 91.
- ⁷ - ينظر: عواد علي غواية المتخيل المسرحي ، ص 22-21
- ⁸ - حسن خمري : فضاء المتخيل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط 1 ، 2002، ص 155.
- ⁹ - ينظر حسين نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط 1، 2000، ص 134
- ¹⁰ - المرجع نفسه ، ص 136
- ¹¹ - ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1، 1997، ص 265-266.
- ¹² - ينظر أبو الحسن عبد الحميد سلام : الممثل وفلسفة المعالم المسرحية ، دار الوفاء - الإسكندرية ، مصر ، 2004 ص 58.
- ¹³ - محمد حامد علي : الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد - العراق ، 1975، ص 17.
- ¹⁴ - ينظر نديم معلا: في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية) مركز الإسكندرية للكتاب - مصر، ط 1 ، 2000 م . ص 16.
- ¹⁵ - ينظر: أمير إبراهيم القرشي : المناهج والمدخل الدرامي ، مراجعة وتقديم أحمد حسين اللقاني ، عالم الكتب ، القاهرة- مصر، ط 1، 2001 م. ص 181.
- ¹⁶ - ينظر نديم المعلا : المرجع السابق ، ص 12-13
- ¹⁷ - أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، ص 171.
- ¹⁸ - المرجع نفسه ، ص 92.
- ¹⁹ - ينظر: كريم زكي حسام الدين : الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية) دار غريب القاهرة - مصر 2002 م ، ص 32