اسـتراتيجية التأويل في المسرح-مقـاربة سـيميائية -

الأستاذ: رايـة أحـمد
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة باتنة- الجزائر

ملخـــص:

يُحاول هذا المقال أن يُؤصل لسيميائية الفعل التأويلي في المسرح، وأن يقدم مقاربة نسقية للاتصال المسرحي؛ لأنّ المسرح يمتاز بازدواجية العلامة(التنص المكتوب و العرض المسرحي)، والمسرح مجموعة من الأنظمة و العلاقات تتواصل سيميائيا مع بعضها البعض، فضلا على أنّه خزّان علاماتي تتفصل فيه كلّ العناصر المسرحية المتعارف عليها.

Résumé :

Dans cet article , nous nous interesserons à l'acte pragmatique dans le théâtre. Il est necessaire de rappeler que le discours théâtral présente une double communication (le texte écrit et la présentation théâtral) En effet , le téâtre est un ensemble de systemes et de relations qui le rendent un modèle sematiquemnent riche .

مـقـدمـة:

يُشـير الفعل التأويلي إلى ممارسة فكرية و أطر لمرجعية لسانية، ولعلّ من أبرز المكاسب السّـيميائية(Sémiologie) للفعل التأويلي في المسرح(Théâtre)أنّها تُزودنا بمنظومة معرفية جديدة تُسهم في تنمية المهارات العقلية لأطراف الرسالة المسرحية لذلك تعمل سـيميائيات التأويل في المسرح على تشكيل الفضاء الأيقوني الذي يُحيلنا إلى التعاطي مع الخطاب و قضايا النّص المسرحي؛ كما أنّ- المسرح بوصفه نسقا سـيميائيا قابلا للتّحول و التغير في السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة و تداولها- لا يمكن دراسته في معزل عن النظرية الألسنية، فضلا عن الخصوصية الأيقونية التي يمتاز بها، و الإمكانيات المعرفية و الجمالية و الآليات الحَداثية التي يحملها؛ لهذا سـنحاول أن نقدم رؤى سـيميائية تأويلية نسـتقصي فيها المنظومة السـيميوزيسـية (Sémiosis)التأويلية المسرحية و إرهاصاتها المعرفية القريبة من الإرث اللساني العربي و مرورا إلى المرجعية البيرسـية، وانتهاءً اليوم بما يعرف بالمقاربة الجديدة التي أطرها جيل جديد متشبع بثقافة سـيميائية مسرحية .

إشـكالية البـحث:

يُثير الـمقال العديد من الإشكالات السّـيميائية التي تُحاول البحث عن الأيقونة السّـيميائية اللّصيقة بالمسرح، لأنّ السـيميائيات من بين المناهج المسـتحدثة التي فتحت الباب على مصراعيه في مجالات متعددة محاولة في كلّ مجال تناول المنتوج الإنساني الأدبي، وفي هذا الإطار تشعّبت الدّراسات السـيّميائية، وتنوعت آراء المنظرين وتعالت صيحات داخل تياراتها منادية بتوسـيع حقول الدّراسة لتشمل الموروث المسرحي باختلاف أنماطه وتعدد أجناسه، والدّارس لهذا المنهج يجده اسـتقى مادته من منابع عديدة كاللسانيات والمنطق والفلسفة والأنثروبولوجيا والفينومينولوجيا؛ فيمكن الحديث اليوم - في الدّرس السّـيميائي- عن سـيميائيات المسرح ، وهذا مردّه إلى طبيعة المعاني التي تنتجها الأشكال الأدبية إلا أنّ المسرح يبقى مجالاً خصبًا بالنسـبة للسّـيمياء، وهذا راجع أساسا إلى كثرة المعاني العلاماتية فيه، وفي خضم هذا الطرح السّـيميائي تعالت أصوات المنظرين لتجديد الوعي النقدي من خلال إعادة

النظـر في طـريقة التعاطي مع العلامة (Signe) داخل الخطاب المسرحي من منظور لغوي و أدبي.

كما يُثير المقال إشكالات أخرى نُوجزها في ما يلي:

- هل سيمياء التأويل مفهوم جديد في الخطاب المسرحي الحداثي ؟
- ما هي أهم المراحل التي مرت بها السيميائيات التأويلية في المسرح؟
- هل يُمكن سَمْيَـأَة الظاهرة المسرحية ؟
- كيف ينتج المعنى في العلامة التواصلية المسرحية؟
- كيف تتمفصل الأفعال التعبيرية في الخطاب المسرحي ؟
- ماهي آليات حدود تطبيق المنهج السّيميائي على الخطاب المسرحي ؟
- ماهي الوظيفة العلاماتية لأنساق التلقي في المسرح ؟

أهـمية البحث:

إنّ موضوع البحث يكتسي أهمية بالغة تظهر في مايلي:-

1- تطبيق المنهج السّيميائي على المسرح.
2- البحث عن المتغيرات اللسانية للتواصل في المسرح.
3- إدماج وعي المتلقي/القارئ في الفضاء السّيميائي و المسرحي.

منـهجية الـبحث:

يُعد تعدد مناهج البحث (التاريخي والسّيميائي و التداولي)لازمة منهجية إجرائية لدراستنا ؛ فالمنهج التاريخي نستأنس به لرصد تاريخ الفعل التأويلي في المسرح عبر حقول تاريخية مختلفة أما المنهج السّيميائي فنُوظفه لمعرفة كيف تنتج العلامة التواصلية اللّغوية المعنى في المسرح، والمنهج التداولي لإبراز أهم العلاقات الاتصالية بين البنية النصية للعلامة في الخطاب المسرحي (النص و/أو العرض).

وتبدأ رحلة البحث عن سيمياء التأويل في المسرح من خلال استعراض جملة من العناصر أهمها مايلي:

1-تعريف التأويل.

2-الفلسفة السّيميائية اليونانية و التأويل المسرحي.

3-التأويل وأبعاده الجمالية في المسرح.

1-تعريف التأويل:

✓

1/-لغـة:

أوردت المعاجم اللّغوية و المتخصصة عدة تعاريف للتأويل منها كتاب(تاج العروس) لمؤلفه "مرتضى الزَّبيدي" بقوله:" التَّأويلُ : هو تَبيِينُ مَعْنَى المُتَشابِه ، والمُتشابِهُ : هو ما لم يُقْطَعْ بفَحْواه مِن غيرِ تَرَددٍ فيه ، وهو النَّصُّ . وقال الرَّاغِبُ : التَّأْوِيلُ : رَدّ الشيء إلى الغايةِ المُرادَةِ منه قَوْلاً كان أو فِعْلاً . وفي جَمْع الجَوامِع : هو حَمْلُ الظّاهِرِ على المُحْتَمَلِ المَرجُوح ... قال ابنُ الكَمال : التأويلُ : صَرفُ الآيةِ عن معناها الظاهِرِ إلى معنًى تَحْتَمِلُه ، إذا كان المُحْتَمَلُ الذي تُصْرَفُ إليه مُوافِقاً للكِتابِ والسُّنَّة."(1)

فالتأويل في ضوء هذا التعريف هو التبيين و رد الشيء و حمل المعنى الظاهر على المعنى المحتمل المرجوح، وهو صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى آخر محتمل.

والملاحظ أن هذا التعريف يختلف نوعا ما عما عند "أبي منصور الأزهري" في معجمه الموسوم(تهذيب اللّغة)؛ فالتأويل عنده يحمل عدة معان منها الرجوع و العودة و الجمع

و التحري و الطلب و تفسير الكلام، وفي هذا يقول:" وأمّا (التأويل) فقيل : من أوّل يُؤوِّل تأويلاً ، وثُلاثيه : آل يَؤول ، أي رَجع وعاد، وسُئل أحمد بن يحيى عن (التأويل) فقال : التأويل والتَّغيير ، واحد ، قلت : أُلْت الشيءَ : جَمَعْتُه وأَصْلَحته ...ويُقال : تأوّلت في فلانٍ الأَجْرَ ، أي تَحَرَّيته وطَلَبْتُه ".(2)

1-2/اصطلاحا: عرّف الجرجاني في كتابه(التعريفات) مصطلح التأويل بقوله:" صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله"(3)؛ فالتأويل في تعريفه الاصطلاحي هو صرف معنى اللفظ من معناه الظاهري إلى معنى خفي يقصده المتكلم ومن ثمة فالكلام يحتمل معنى ظاهرًا ومعنى خفيًا.

و عرف مصطلح "التأويل" تطورا من عصر إلى آخر، كما أنّ مفهومه يختلف من علم إلى آخر؛ فعند مجيء الإسلام أصبح التأويل قسما من أقسامه، وهو علم التفسير الذي يهتم بتفسير الآيات القرآنية واستنباط ما فيها من أحكام شرعية، بيد أنّه في الفلسفة يقصد به فهم جوهر المصطلح أين أصبح يُطلق على عملية استنباط المعنى الخفي من المعنى الظاهر، وفي المجال النفسي يُعرف بأنّه العلم الذي يهتم بتفسير السلوكات النفسية المريضة، أما في المجال الأدبي يقصد به تقنية تفسير النّصوص الأدبية واكتشاف رموزها وعلاماتها، لهذا تُعد آلية التأويل من آليات التلقي في حد ذاتها ؛ وهي في المسرح فن قائم بذاته يهتم بتفسير النّصوص/العروض المسرحية لمعرفة كيفية بناء المعنى بداخلها، وأهم العمليات التي ينتجها.

2-الفلسفة السّيميائية اليونانية و التأويل المسرحي:

بدأت تتشكل سيمياء التأويل منذ البدايات الأولى للحياة العقلية للإغريق ، وبخاصة في ملحمتي (الإلياذة والأوديسة) لـ"هوميروس"(Homeres) أين بدأت تتشكل تأويلات رمزية تقترب بعض الشيء من التأويل السّيميائي بمفهومه الحديث غير أنّ النّص الملحمي يغلب عليه الجانب الأسطوري الميتافيزيقي، ومن ثمة فهو يختلف عن بقية النصوص الأخرى مما يجعل طبيعة التأويل فيه صعبة، ومن بين الملاحظات السّيميائية التي نلمسها من خلال استقرائنا للنص التأويلي الهوميروسي مايلي:

- سبر أغوار النفس البشرية وتأويل طبيعة الصراع الذي كان موجودًا بين أبطال الملحمة من جهة و القوى الغيبية من جهة أخرى .

- التركيز على المنطق و الاستقراء في تأويل لغة الملحمة.

وليس بعيدا عن التأويل الملحمي ظهر ما يُسمى بالتأويل الدّرامي أين بدأ التأويل يأخذ منحى آخر يختلف عن غيره وبدأت مرحلة جديدة توسعت فيها آفاق التأويل لتشمل رقعة المتلقي/القارئ الذي أخذ على عاتقه صياغة الخطاب من جديد ويظهر هذا من خلال أعمال إيسخيلوس (Aeschylus)(*) وسوفوكليس(Sophocle)(*) ، وبخاصة في المسرحيات ذات الطابع السياسي أين يأخذ المُتلقي على عاتقه فهم وتأويل الشفرات غير المباشرة و يعيد صياغتها وفقا لرؤى خاصة به، ومن المدارس التي اهتمت بالدّرس التأويلي المدرسة السفسطائية(*)التي دعت إلى مبدأ فهم المعنى و تأويله من خلال ربطه بضده، وهذا ما نجده كذلك عند "أفلاطون"(Platon) (*)الذي أعطى للتأويل مفهوما لا يخرج عن نظرية المحاكاة التي قدمها و يرى أن التأويل لا يجب أن ينزاح عن الأطر المثالية كما يجب أن يبتعد عن التأويل الميتافيزيقي.

و الدّارس للفلسفة التأويلية عند تلميذ النجيب أفلاطون "أرسطو"(Aristote)(*) يجده قد أعطى للتأويل مفهوما يقترب إلى حد كبير من فكرة التأويل الشعري، وهذا ما نستشفه من خلال كتابه (فن الشعر) عندما تحدث عن ضرورة تفعيل دور التأويل المسّرحي بوصفه علاجًا لكلّ داء نفسي لإعادة التوازن للانفعالات المضطربة التي يُعاني منها الفرد (4)، أما اللّغة عنده فهي مادة الفعل التأويلي المتمفصلة في وحدات علاماتية تقوم بعملية« التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات .».(5)

و من هنا يتضح لنا أنّ المستندات الأفلاطونية و الأرسطية كانت ضرورية لكي نتمكن من الوعي بالتحول الضخم الذي اعترى العقل قبل أن يُمنح للفعل التأويلي في المسرح حق الوجود لدى الفلاسفة و يتم الإقرار بمشروعيته التأويلية.(6)

ولم يلتصق الفعل التأويلي في الفكر الفلسفي القديم بالإنسان بل ذهب أبعد من ذلك من خلال طرح فكرة التأويل الطبيعي، وهذا ما دعت إليه الفلسفة الرواقية التي ترى

أن التأويل جزء من أجزاء الطبيعة بل هو لبنة من لبنات بناء العمل الأدبي؛ لأنّ عملية التأويل ضرورية، فكلّ كـائن بشري يريد أن يُؤول كل ما يحيط به، وهذا ما يستدعي البحث عن مكمن المعنى الخفي.(7)

لهذا يعود الفضل - في إرساء دعائم هذا المصطلح- إلى الرواقيين(*) الذين خرجوا عن المنطق الأرسطي وأسسوا فلسفة رمزية تأويلية ترتكز أساسا على الرمز التأويلي ؛ حيث أنّهم أوّلوا الحروف الهجائية بأعداد ترتيبية (Nombres ordres)كرموز للقضايا المختلفة، وبهذا فالفلسفة الرواقية أول من نادت بأنّ التأويل يقوم على العلاقة بين الدّال والمدلول؛ كما يرى جلّ الدّارسين بأنّ المنطلقات الرواقية تُعد مرتكزًا أساسيًا لسيميائية الفعل التأويلي المعاصرة .

3- التأويل وأبعاده الجمالية في المسرح:

إنّ التأويل السّيميائي المسرحي في حقيقته عبارة عن تصور فلسفي ناجم عن رؤى وأفكاراتخذت من تشكل المعنى موضوعًا له وأصبح تعريف الدّليل التأويلي يستند إلى تصور فلسفي بتجلّياته الرمزية و التواصلية مستندًا على الكتب السكولاتية (Scolastique)(*) والمنطق الرواقي ومن بين الأمثلة التي نقترحها على المتلقي حول الفلسفة الغربية وإسهاماتها في بناء نظرية سيميائية تأويلية في المسرح نجد الفلسفة التأويلية التي أسسها ديكارت(Descartes) ، والتي تقوم على تأويل اللّون والصوت و الكلام (Parole)ووضوح الفكرة ودلالتها؛ وهذا مـا ينسجم تماما مع المسرح بوصفه أنساقا كونية تخضع لمبدأ التأويل لتشمل كـلّ الخطابات بشـتّى أنواعها؛ وعليه فالفلسـفة الديـكارتية مهّـدت لسّيميائية الحلقة التـأويلية (Le cercle herméneutique) المسرحية المـقبلة التي ترتكز على لغة الفعل(Langage D'action) المرتبطة باللّغة الإشارية كالحركات وملامح الوجه ونبرات الصوت؛ فتغدو بذلك أنساق المسرح كأنّها فسيفساء تأويلية.

فإذا قمنا بعملية استكشافية لسبر أغوار سيمياء التأويل في المسرح وفقا للمقاربة الجديدة نجدها تقترب من التفكير اللّغوي الذي أسسه دوسوسير (De Saussure) في كتابه الموسوم(محاضرات في الألسنية العامة) عندما تحدث عن دور

التأويل السميوزيسي في ربط العلاقة بين الدال (Signifiant)والمدلول(Signifié).(8)

كما ميّز دوسوسير(De Saussure) بين اللّسان(Langage) واللّغة (Langue) والكلام فكلّ هذه الأنساق أدوات إجرائية في المنظومة التأويلية في المسرح ؛ فاللّغة جزء من اللّسان الذي هو نظام عام للّغة، ويضم اللّسان كلّ ما يتعلق بكلام الممثل، واللّغة المسرحية ما هي إلا واقعة اجتماعية تُجسد ثنائية الآنية(synchronie) و الزمنية (Diachronie)؛ فالآنية تدرس تأويل العلاقات النفسية والمنطقية التي تربط مفردات العمل المسرحي، والتي تُشكل نظامًا عامًا في العقل الجماعي للمثلين في حين أنّ الزمنية تدرس تأويل العلاقات التي تربط المفردات المتعاقبة بوصفها مفردات لا يُدركها الممثل، وتحل بعضها محل البعض الآخر دون تشكيل نظام.

وليس بعيدًا عن التصور السوسوري للفعل التأويلي في المسرح استحدث بيرس(Peirce) مصطلحًا آخر أطلق عليه اسم الفعل الافتراضي(Acte Virtuel) الذي يربط بين الموضوع المدرك ومجمل الترسيمات الاجتماعية والثقافية للعمل المسرحي؛ فالأنموذج المستحضر في ذاكرة الممثل مأخوذ من المجتمع، وعن طريق التجربة الإدراكية للعوالم الخارجية يُمكن نقل العالم الخارجي عن وضعه الأصلي داخل المجتمع إلى دائرة المفاهيم المجردة التي يمنحها الركح المسرحي الذي يقود إلى إنتاج السلوك السّيميائي للفعل التأويلي في المسرح الذي هو في جوهره حالة ثقافية، وكلّ ما هو موجود في المسرح يستند إلى مضامين اجتماعية وثقافية، ولهذا يرى أمبرتو إيكو في كتابه (التأويل بين السّيميائيات والتفكيكية) أنّ الفضل يعود إلى بيرس(Peirce) في إرساء دعائم نظام تأويلي للفعل المسرحي يمر عبر ميكانيزم خاص يُسمى السميوزيس. (9)

أما فيما يتعلق بالنّص المسرحي تحدث بارط(Barthes) في مؤلفه (لذة النص) عن التأويل النّصي ودوره في تحقيق اللذة النّصية(Le plaisir de texte) في المسرح بوصفه يعمل على توليد الدلالة ويكشف عن المعاني وأنماط وجودها داخل النّص. (10)

وفي حديث بنفنيست(Benveniste) عن الأنظمة السّيميائية ووظائفها التأويلية في المسرح أشار إلى العلاقة التأويلية التي تضطلع بدور سيرورة التدليل في المعنى عندما تحدث عن سيّميائية القـول، والتي تـتجلى في تحـليل غير لغوي(Analyse trans- linguistique) للأنظمة التأويلية للغة المسرحية.(11)

و لذلك فلقد أجمع الدّارسون على أنّ الفعل التأويلي في المسرح عبارة عن وحدات ثقافية منتظمة وفق تفاعلات لا يُمكن إدراكها إلا باستحضار سياق معين، ومنه فالنسق التأويلي شبكة غنية من العلاقات الملزمة للمعنى في المسرح، وكلّ محاولة لتحديد نمط المعنى المسرحي يجب أنّ يمر بالضرورة عبر إعادة بناء هذه الشبكة العلائقية التي تخضع بدورها لإجراء تحليلي لإعادة منطقها الدّاخلي الذي رسمه المؤلف/الدراماتورجي.

وفعل التأويل لا يمكن أن يتشكل إلا بوجود روابـط تقابلية؛ كالتي أشار إليها كلّ من قريماس(Greimas) وكورتيس (Courtés) في كتابيهما الموسوم (القاموس المعقلن لنظرية اللّغة) أين تحدثا عن العلاقة التأويلية بين الغيـاب (Absence)/القصد الحقيقي والحضور(Présence)/القصد الظاهر؛ فالغياب فعل تأويلي للحـضور في المسرح.(12)

وإذا انتقلنا إلى تشومسكي(Chomsky) فإنّه يرى أنّ فعل التأويل في المسرح يتشكل عبر المكون الدّلالي ؛ لذلك فإنّ السيرورات التأويلية متنوعة كونها تحمل سلسلة من المسارات الداخلية التي تُقيم روابط فعلية أو ضمنية؛ لأنّ تأويل السميوزيس يقود المؤول إلى ترجمة العلامة ضمن سيرورة تُلغي من حسابها مقولة المرجع(Référent)، وتستحضر نص ثقافة المسرح بوصفه العنصر الوحيد الذي يُمكن من خلاله إرساء نقطة نهاية ضمن تصور دلالي لأنّ العلامة-على حد تعبير بيرس(Peirce) -مستودع لعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متعددة، وسيرورة التأويل النّصي في المسرح تجعـل المعنى« ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات، وإمكانية انفتاح النّص على قراءات متعددة هو النظر الجدلي للاستقلال الدلالي للنّص»(13)؛ فيتداخل بذلك وعي القارئ/ المتلقي بالنّص المسرحي.

وهذا ما نلمسه عند "أحمد يوسف" في كتابه(الدلالات المفتوحة) الذي يرى أنّ

عملية تأويل السميوزيس في المسرح تحتاج إلى علامات أخرى لتنتج لغة واصفة تظل في تجديد مستمر لا مجال فيها لتكرير مسبق.(14)

و الحديث يختلف عن مفهوم الفعل التأويلي المسرحي في النقد المعاصر، وبخاصة عند "جاك دريدا" الذي أعطى للتأويل المسرحي مفهوما تفكيكيا و الكشف عن مفهوم المقاربة الجمالية الذي يمزج بين التجربة الفنية و الخبرة، فالعملية التأويلية المسرحية تبحث عن شبكة من العلاقات ذات طابع احتمالي؛ لأنّ الممثل يؤدي بلغة نظرية وسمعية. (15)

وإذا انتقلنا إلى سيمياء القراءة ودورها في الفعل التأويلي المسرحي نجد هناك ما يُسمى بالتأويل الفهمي هذا الأخير الذي يمنحنا القدرة على فهم سلوك الممثل من خلال استحضار المنظومة السابقة، كما يمكن للفعل التأويلي أن يحيلنا إلى فهم الخطاب المسرحي ونوعية الاستيعاب الباطني التي تمنح القدرة على سبر أغوار خفايا النّص المسرحي ، إذ تبدأ قراءة المتلقي للنّص المسرحي بعد نهاية المرسل/المؤلف/الممثل من آلية الإنتاج؛ فتأخذ بذلك صبغة التحريك لكتابة جديدة، وتتجلى بوضوح سلطة القارئ التي يُمارسها على الخطاب المسرحي للوصول إلى مكمن الجمالية في المسرح من خلال ربط العلاقات التأويلية مع بعضها البعض، ولقد حاول تودوروف (Todorov) أحد كبار المدرسة الشكلانية الروسية أن يحدد آليات القراءة التأويلية (La lecture interpretative) عند المتلقي في المسرح، فقسّمها إلى ثلاثة أقسام:

القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة التقليدية التي يُحاول من خلالها القارئ/المتلقي أن يستقرئ ملامح المؤلف/الدراماتورجي النفسية والاجتماعية.

قراءة الشرح والتعليق:وهي قراءة تهتم بتأويل النّص المسرحي، لكنّها تأخذ منه ظاهره ومعناه فقط، وفيها يكون القارئ/المتلقي رهين النّص.

القراءة الشعرية: وهي قراءة النّص المسرحي من خلال تأويل شفراته بناء على معطياته؛ فيقرأ النّص من داخله، وتكشف هذه القراءة باطن النّص، وفيها يتفاعل القارئ/المتلقي مع النّص المقروء.(16)

فمن خلال آليات القراءة عن تودوروف(Todorov) يتراءى لنا أنّ قراءة الفعل التأويلي في المسرح تتم عن طريق فهم إنتاج الرموز وتأويلها أين «يجد القارئ لديه إشارات مختصرة»(17) ، وعلى المتلقي أن يستخدم حنكته التأويلية في فك رموز الرسائل المشفرة.

وفي خضم هذا الطرح نجد"بارط"(Barthes) يدعو إلى تأويل علامات النّص المسرحي، فأخرج النّص المسرحي من القراءة التقليدية إلى قراءة حديثة تستند أساسًا إلى ربط علامات العرض المسرحي بالمنظومة الدّلالية التي تشكل المعنى ، وقراءة النّص المسرحي في ضوء الدّرس التأويلي تستند إلى قراءتين؛ قراءة النّص في حد ذاته، وقراءة مابين السطور؛ لأنّ النّص المسرحي نسيج من عناصر متغايرة يحمل في طياته علامات مختلفة تحيل على أنساق رمزية و ثقافية متعددة.(18)

وسيميائية الفعل التأويلي في المسرح تستدعي تأويل أفق التوقع(Horizon d'attente)؛ لأنّ أفق التوقع عملية تلق من نوع خاص لصيقة بالمرسل إليه/المتلقي، هذا الأخير الذي كلّما كان قريبا من سياق إنتاج النّص المسرحي كان تأويله معه أقرب إلى الصواب، ويمكن للمتلقي من خلالها أن يُحدد الحقبة التاريخية المختلفة للأحداث المسرحية.(19)

وهذا ما ذهب إليه ياوس (Jauss)-أحد المنظرين لنظرية التلقي- الذي يرى أنّ دراسة تأويل أفق التوقع يساعد القارئ/المتلقي لكي يتعرف على معنى النّص الذي يتم على مستويين:

المستوى الأول: تأويل مفاهيم النّصوص المسرحية وربطها بالمفاهيم السابقة.

المستوى الثاني: ويتعلق بالقارئ/المتلقي الذي يجتهد في تأويل رموز النّص المدروس، وبهذا أعطى ياوس(Jauss) مفهوما فلسفيا لتأويل أفق التوقع يجعل من خلاله النّص المسرحي يرتبط بالأطر التاريخية هذا الأخير الذي هو مجموعة من الرموز في أزمنة مختلفة، و الرموز تولد و تتطور و تشتغل بالتكاثر انطلاقا من دلائل أخرى.(20)

كما حاول ياوس أن يُحدد لنا جماليات الفعل التأويلي في المسرح من خلال حديثه عن المشروع التأويلي الذي يمر عنده بثلاثة مراحل، وهي: الفهم والتفسير والتطبيق (21) ،

وهي مراحل تُحقق نوعا من الجدلية الجمالية التي تجمع بين المرسل و المرسل إليه، ويشترك كلّ منهما في السيرورة المُؤدية إلى إنتاج وتأويل المعنى المسرحي .

والدّارس لمسرح القسوة الذي جاء به الفرنسي" آرتو"(Artaud) (*)يلمس شيئًا من سيمياء الفعل التأويلي في المسرح، وبخاصة عند حديثه عن الحركات الجسدية التي ينتجها الممثل بوصفها محور العملية المسرحية.(22)

وإذا عرّجنا إلى المسرح الفقير للبولوني غروتوفسكي(Grotowski) نلاحظ أن عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل يندرج في سيمياء الفعل التأويلي في المسرح باستحداثه ما يُسمى بمسرح الصورة الرمزية؛ حيث يصبح الرمز أحد الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية(23)، و يمكن للمتفرج أن يُدلي برأيه في كلّ القضايا والمشاكل التي تثيرها المسرحية باستخدام النحت أين يقوم المتفرجون بنحت مجموعة من التماثيل كلغة رمزية يعبرون من خلالها عن رأيهم باستخدام سيمياء النحت؛ لأنّ هذا الأخير عبارة عن علامة كبرى أو نسق أكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية وحتى الإيمائية؛ أين يحتل النّص المسرحي المكتوب حيزًا ومكانة جزئية هامة داخل العملية المسرحية.(24)

وتتجلى سيميائية الفعل التأويلي في ما يزخر به المسرح بوصفه منظومة علاماتية مفتوحة لعدة تأويلات؛ فمثلا إذا اختار كاتب المسرحية عنوانًا للعمل المسرحي؛ فإنّه بذلك يترك فضاءات للمتلقي لتأويل الكلمة وفق قراءته الخاصة(25) ؛ فتغدو بذلك سلطة القارئ في الحرية الممنوحة له للتفسير، والتي تخضع إلى مايلي:

-طبيعة المتلقي أثناء قراءته للعمل المسرحي.

-المكتسبات الاجتماعية والثقافية.

-أن يكون التأويل في المسرح مطابقًا للمعطيات الإدراكية.(26)

-ديناميكية التفاعل بين المرسل والمرسل إليه.

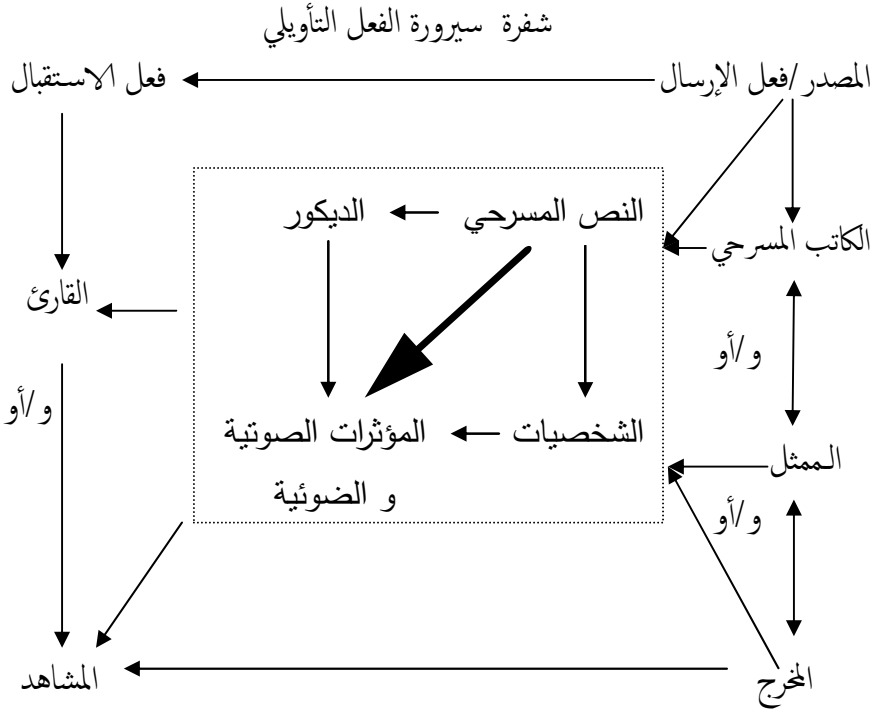
-الموروث الفكري الأدبي المرتبط بالمسرح.

ومن خلال ذلك فإنّ العمل المسرحي لا يكتمل نضجه إلا عند تأويل المتلقي له هذه الميزة التي أطلق عليها ريكور (Ricoeur) مصطلح الامتلاك (Appropriation)؛ فمن خلالها

يبرز الحضور الفعلي للمتلقي من جهة ومن جهة أخرى تبرز الإمكانيات السّيميائية للفعل التأويلي في المسرح؛ فيتحقق من خلال ذلك الاندماج الكلي بين النّص/العرض المسرحي و الذات، فيغدو بعد ذلك التأويل داخلا في المسرح.(27)

فالمتلقي في المسرح يستوعب ويفهم العمل المسرحي ثم يُفسره وفق قراءته الخاصة لتأتي بعد ذلك مرحلة تطبيق التفسير من خلال تلق منتج مما يُحيلنا إلى تأويل إنتاجي يجعل من المتلقي يُولد المعاني من بعضها البعض فيتحقق بذلك نوع من الجدلية الجمالية التي تجمع بين المرسل و المرسل إليه، ويشترك كلّ منهما في السيرورة المُؤدية إلى إنتاج المعنى في العمل المسرحي، فضلا عن متعة التلقي التي يجنيها القارئ/ المتفرج من خلال متابعته للرّسالة المسرحية التي تتشكل من العلامة والأيقونة ذات الطبيعية المعقدة و التمفصلات العديدة التي تُشكل بمجموعها نسيجًا فنيًا متكاملا.(28)

والشكل التالي: يوضح الدورة السّيميائية للفعل التأويلي في المسرح



❖ **خاتـمة:**

مما تقدم يُمكن القول إنّ الفعل التأويلي بوصفه نسقا سيميائيا يسهم في تكوين المنظومة الخطابية للمتلقي في المسرح، ويعمل على تشكيل الفضاء الأيقوني ذو الأطر المرجعية للنّص، فمن خلال تعريف التأويل وجدنا اختلافا واضحا بين المهتمين بالدّرس التأويلي؛ فتعريفه يخضع إلى عدة اعتبارات فكرية و فلسفية ولسانية مما يُضفي على المصطلح في حد ذاته أبعادا جمالية جديدة انعكست إيجابا على التأويل المسرحي؛ لأنّ النّص المسرحي يُولد من جديد عند وصوله إلى المتلقي الذي يعيد قراءته وفقا لتأويله الخاص الذي يأخذ صبغته من ثقافة المستقبل الخاصة ، و يستمد عناصر قوتـه و مهاراته التأويلية من تلك التراكمات المعرفية التي اكتسبها نتيجة لخبراته المختلفة.

الهوامـــش و المراجـــع

(1)- مرتضي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج28،(د.ط)، (د.ن)، (د.ط)، ص:33

(2)- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللّغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج15، 2001 ، ط1، ص:329.

(3) – الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، 1984 ، ط1، ص: 72.

(*)– إيسخيلوس(Aeschylus) : شاعر و مسرحي يوناني، ولد سنة525(ق.م)، وتوفي سنة 456 (ق.م)، له الفضل في ظهور المسرح المأساوي من آثاره(الضارعات463(ق.م)، بروميتيوس مقيدًا، أغاممنون، المضطهدون472(ق.م)، (يُنظر: قسطنطين تيودوري: منجد الأعلام المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان،1997، ط2، ص:7) .

(*)-سوفوكليس(Sophocle): شاعر ومسرحي يوناني ولد سنة 495(ق.م)، توفي سنة406(ق.م)من آثاره(أنتغونا، وأوديب الملك، اليكيترا)، (يُنظر:المرجع السابق، ص:123)، ويُنظر كذلك:

Le petit Larousse illustré, Imprimé en France, 2007 ,p : 1737.

(*) -المدرسة السفسطائية: اسم يطلق على أعضاء حركة ثقافية وُجِدَتْ في المدن الإغريقية في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد، ومن أهم أفكار المدرسة الاتجاه نحو تأويل اللّغة، أما في بما يخص الخطابة فيرون أن مجال التأويل فيها أوسع؛ كونها فضاءً محصنًا بفروع معرفية و أطر ثقافية، لهذا فالمدرسة تبتعد عن القضايا الميتافيزيقية.

(*) -أفلاطون:(Platon): من مشاهير فلاسفة اليونان ولد سنة427(ق.م)، وتوفي سنة347(ق.م) أسس فلسفة(نظرية الأفكار) مثالها الأسمى فكرة الخير من مؤلفاته(الجمهورية، المحاورات، كريتون، فيدون، الشرائع)، (يُنظر قسطنطين تيودوري :منجد الأعلام، ص: 108.).

(*)-أرسطو(Aristote):فيلسوف يوناني ولد سنة384 (ق.م)، وتوفي سنة 322(ق.م) تأثرت بوادر التفكير العربي بمؤلفاته التي نُقلت إلى العربية، وبخاصة في المنطق والسياسة من مؤلفاته (المقولات، الجدل، الخطابة، كتاب ما بعد الطبيعة، السياسة والنـفس) (يُنظر: قسطنطين تيودوري: منجد الأعلام، ص:112، ويُنظر كذلك : (le petit Larousse illustré ,p:1175)

(4) –يُنظر: أرسطو: فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999 ، ط1، ص:120.

(5)-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 1996، (د.ط) ص: 115.

(6)- يُنظر: نبيهة قارة: الفلسفة و التأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص:8.

(7)- –يُنظر: محمد مفتاح: التلقي و التأويل(مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب 1994 ط1، ص:217.

(*)-الرواقيون(Stoïcisme) : أصلهم من العمال الأجانب في أثينا (اليونان)، اكتشفوا الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللّغات الإنسانية، وسبقوا دوسوسير (De Saussure) في اكتشاف العلاقة بين الدال والمدلول،(يُنظر: مشال آريفيه و لوي بانيه و جان كلود جيرو و جوزيف كورتس: السّيميائية(أصولها وقواعدها)، ترجمة:رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم:عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر،2002، (د.ط)، ص:21-22.).

(*)-السكولاتية(Scolastique): ظهرت المدرسة السكولاتية في القرون الوسطى واستمرت حتى أوائل عصر النهضة، وتنطلق المدرسة من المنطق الأرسطي ومفهومه لما وراء الطبيعة، وتلتقي مع المنطق الرواقي في كثير من الأمور لعلّ أهمها الاهتمام باللّغة كونها أداة فعالة تُساعد على تأويل المعنى. (يُنظر:أحمد مؤمن : اللسانيات (النشأة والتطور) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002، (د.ط)، ص :31-32.).

(8)- يُنـظر:

Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique Générale, Ouvrage présenté : Dalila Morsly, entreprise Nationale Des Arts graphiques, Algérie,1990, P: 109.

(9) - يُنظر:أمبرتو إيكو: التأويل بين السّيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، (د.ط)، ص:138.

(10)- يُنظر:رولان بارط: لذّة النّص، ترجمة: فؤاد صفا و الحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيـضاء المغرب، 2001، ط2، ص:62-63.

(11)-يُنظر: ميشال أريفيه و لوي بانيه و جان كلود جيرو و جوزيف كورتس: السّيميائية (أصولها وقواعدها)،ترجمة :رشيد بن مالك، ص:41.

(12) - يُنظر:

A.J.Greimas .J. Courtés: sémiotique (Dictionnaire Raisonné de la Théorie du la langage), Hachette Université, Paris, France,1997, p:01

(13) - بول ريكور: نظرية التأويل(الخطاب،فائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ط1، ص:64.

(14)- يُنظر: أحمد يوسف:الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1، ص:149.

(15)- فيليب فان تيغم : تقنية المسرح، ترجمة: بهج شعبان، منشورات عويدات، بيروت-باريس، لبنان، 1985 ط3، ص:19.

(16)- يُنظر: أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، ص:149.

(17) - يُنظر:محمد عزّام: النقد بين النّص والمتلقّي، الموقع :

Http//w.w.w.google: Awu -

dam.org/Alesbouh%20802/920/isb920-011.htm .

(18) – يُنظر:محمد بوعزة : إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011 ط1، ص: 39.

(19) -يُنظر: نديم معلا : في المسرح(في العرض المسرحي، في النّص المسرحي، قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000 ، ط1 ، ص:12-13.

(20) -محمد مفتاح: التلقي والتأويل(مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001، ط2 ص: 52.

(21) - يُنظر: هانز روبرت ياوس: علم التأويل الأدبي(حدوده ومهامه)، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، مجلة العرب وعالم الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع3، صيف 1988، ص:54. (واسم الكتاب الأصلي باللّغة الفرنسية:

Hans Rebert Jauss :limites et taches d'une herméneutique in pour herméneutique .exd.Gallimard .1982.

(*)-آرتو (Artaud): هو آرتو أنطوان كاتب فرنسي ولد سنة 1896م، وتوفي سنة1948م له تأثير بتصوراته وآرائه على الأدب الحديث بصفة عامة،وعلى المسرح بصفة خاصة؛حيث استحدث شكلا مسرحيًا جديدًا عُرف بـ(مسرح القسوة) من آثاره(المسرح ونظيره)1938م، يُنظر:

Le petit Larousse illustré, p:1178

(22) -يُنظر :ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، 1997، ط1 ص:446-448.

(23) – محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2003، ط1 ص:53

(24) -يُنظر: رئيف كرم : السّيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، يناير/مارس، 1996، ص:236.

(25) -يُنظر: أمبرتو إيكو: التأويل بين السّيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، (د.ط)، ص:100.

(26) -يُنظر:إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنّصوص شعرية حديثة)،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2000 ، ط1، ص:68.

(25) -يُنظر: بول ريكور: النّص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب وعالم الفكر العالمي ص:47-48.

(27) -يُنظر:عواد علي:غاوية المتخيل المسرحي(مقاربات لشعرية النّص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997، ط1، ص:21.