

OPEN ACCESS

Submitted: 31 December 2018

Accepted: 7 April 2019

من اللسانيات البنيوية إلى سيميائيات المسرح إسهام حلقة براغ اللسانية

محمد التهامي العماري
المركز الجهوي لتكوين المدرسين، مكناس، المملكة المغربية
elammarimohamed3@gmail.com

ملخص

لا أحد يجادل في الدور الريادي الذي لعبته حلقة براغ اللسانية خلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الفارط في تطور الفكر اللساني العالمي، على أن قلة من الناس يعرفون أن الفضل يرجع إليهم في نشأة سيميائيات الثقافة والفن بعامه، وسيميائيات المسرح على وجه الخصوص. فقد حاولوا نقل العدة المفاهيمية والإجراءات المنهجية التي صيغت لدراسة اللغة الطبيعية إلى دراسة أنظمة رمزية أخرى، محاولين بذلك تحقيق حلم فرديناند دو سوسير بقيام علم شامل للعلامات. هكذا تحاول هذه المقالة أن ترصد هذا الانتقال من اللسانيات البنيوية إلى السيميائيات المسرحية، مسلطة الضوء على شروط ترحيل جملة من المفاهيم الأساسية من المجال اللساني إلى مجال الدراسات المسرحية، وأن تبرز الدور الحاسم الذي لعبه رواد الحلقة في رسم المنحى الذي سيتخذه البحث السيميائي المسرحي بعدهم.

الكلمات المفتاحية: سيميائيات المسرح، نسق، بنية، وظيفة، سمياًة، دينامية، هرمية

للاقتباس: العماري م، «من اللسانيات البنيوية إلى سيميائيات المسرح إسهام حلقة براغ اللسانية»، مجلة أنساق، المجلد 3، العدد 1، 2019،

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2019.0092>

© 2019، العماري، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية بواسطة الوصول الحر ووفقاً لشروط Creative Commons Attribution license CC BY 4.0. هذه الرخصة تتيح حرية إعادة التوزيع، التعديل، التغيير، والاشتقاق من العمل، سواء أكان ذلك لأغراض تجارية أو غير تجارية، طالما ينسب العمل الأصلي للمؤلفين.

From Structural Linguistics to Theatre Semiotics Prague School Contribution

Mohamed Thami El Ammari

Regional Center for Teachers Education/Formation

elammari mohamed3@gmail.com

Abstract

Nobody denies the leading role Prague Linguistic Series has played in the development of the international linguistic thinking during the 1930s and 1940s of the last century. Given that, only few people are aware of the fact that the merit of the establishment of cultural semiotics in art generally and in theater semiotics in particular goes back to them. They have tried to transfer the conceptual tools and curriculum procedures, which have been formulated to study Natural Language, other coded study systems, trying in this way to realize the dream of Ferdinand de Saussure, i.e., to come up with a holistic science of signs. This article, thus, tries to pinpoint the transfer from structural linguistics to theater semiotics, shedding light on the conditions of taking a sentence from its basic concept in the linguistic field to the theater semiotic domain. It also tries to demonstrate the pertinent role of the series' pioneers in tracing the path that theater semiotics research would follow.

Keywords: Theater semiotics; System; Structure; Function; Semiotisation; Dynamism; Hierarchy

للاقتباس: العماري م.، «من اللسانيات البنوية إلى سيميائيات المسرح إسهام حلقة براغ اللسانية»، مجلة أنساق، المجلد 3، العدد 1، 2019،

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2019.0092>

© 2019، العماري، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية بواسطة الوصول الحر ووفقاً لشروط Creative Commons Attribution license CC BY 4.0. هذه الرخصة تتيح حرية إعادة التوزيع، التعديل، التغيير، والاشتقاق من العمل، سواء أكان ذلك لأغراض تجارية أو غير تجارية، طالما ينسب العمل الأصلي للمؤلفين.

مقدمة

لماذا العودة إلى مدرسة براغ اليوم؟ هل يمكن أن يسלט البحث في أعمال رواد هذه الحلقة ضوءاً جديداً على نشأة سيميائيات المسرح، والكيفية التي ننظر بها إلى المسرح اليوم ونقرؤه؟

لقد شكلت حلقة براغ اللسانية بلا منازع مرحلة حاسمة في تطور الفكر اللساني العالمي، لكنها مثلت أيضاً لحظة فريدة من لحظات تطور سيميائيات الفن بعامة، وسيميائيات الفن المسرحي بوجه خاص. وهي تستمد أصالتها من كونها شكلت فرصة جمعت بين علماء ومفكرين وفنانين جاؤوا من آفاق جغرافية وثقافية ومعرفية متباينة.

لقد خطت سيميائيات المسرح خطوات واسعة منذ أن وضع هؤلاء الرواد أولى لبناتها في بداية الثلاثينيات من القرن الفارط. على أن ما أسهموا به -رغم مضي أكثر من ستة عقود عليه- ما زال يحافظ على راهنته، ويحظى بقيمة علمية ومنهجية كبيرتين. ذلك أن كثيراً من المفاهيم والأدوات المنهجية التي صاغوها لدراسة المسرح ما زالت متداولة في الدراسات السيميائية المسرحية إلى اليوم.

لقد سعى رواد حلقة براغ جاهدين إلى الربط بين نتائج البحث اللساني البنوي والمقاربات الجمالية للفن. وبهذا المعنى، فهم يمثلون صلة وصل بين الاستيقى وسيميائيات المسرح الحديثة، وبين البنوية والماركسية، وبين الدراسة المحايثة للفن عموماً، والمسرح بخاصة، والتحليل السيميائي الذي يأخذ في اعتباره السياق الاجتماعي والثقافي.

توجد تشيكوسلوفاكيا وسط أوروبا، في موقع جغرافي مناسب للتبادل الثقافي والفكري بين شرق القارة وغربها، وبين شهاها وجنوبها. وقد عرف هذا البلد ازدهاراً ثقافياً لافتاً في فترة ما بين الحربين، لا سيما بعد أن اتخذ عدد كبير من صفوة المثقفين الروس مستقراً لهم إثر الثورة البلشيفية، منهم علماء لسان ومؤرخون وفلاسفة ونقاد وإثنوغرافيون... ساهمت ثلة منهم في تأسيس حلقة براغ اللسانية.

تأسست هذه الحلقة في شهر أكتوبر من سنة 1926 بمبادرة من مجموعة من الباحثين التشيكيين أمثال فيليم ماتيسوس (Vilém Mathesius) ويان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky)، ومشاركة بعض العلماء الروس أمثال رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) وسيرغي كارسيفسكي (Sergei Karcevski) ونيكولاي تروبتسكوي (Nicolai Troubetzkoy)... وقد كان هدفهم هو دحض أطاريح النحاة الجدد، وتجاوز النزعة الوضعية التي كانت مسيطرة على الدراسات اللغوية.

على أن الولادة الفعلية للحلقة كانت حين قدم جاكوبسون «بيانا» حرّره برفقة زميليه الروسيين تروبتسكوي وكارسيفسكي سنة 1927، وعرضوه أمام أعضاء الحلقة لمناقشته وتعديله، ثم ألقى في المؤتمر العالمي لعلوم اللسان المنعقد بلاهاي سنة 1928. وقد اعتُمد هذا النص في السنة الموالية لصياغة المبادئ العشرة التي رُفعت إلى مؤتمر الفلاسفة السلافيين المنعقد في براغ سنة 1929. هذه المبادئ سميت أطاريح حلقة براغ ونشرت في الجزء الأول من أعمال الحلقة¹.

كانت الفكرة الأساسية في تلك الأطاريح هي ضرورة النظر إلى اللغة كنسق وظيفي بحيث «لا يمكن فهم أي واقعة لغوية من دون الأخذ بعين الاعتبار النسق الذي تنتمي إليه»². ومعنى كون نسق اللغة وظيفياً، لا يقتصر على أن عناصره لا يمكن أن تدرس بمعزل عن بعضها بعضاً فحسب، بل أن هذه اللغة تلعب أيضاً وظيفة، بمعنى أنها تشكل نسقاً موجّهاً إلى هدف، شأنها في ذلك شأن باقي إنتاجات النشاط الإنساني. وهذا الهدف هو التعبير والتواصل³. فالوظائف هي التي تنظم بنية اللغة، وهذه البنية يمكن أن تتغير بحسب الوظائف التي تؤديها، إذ إن التغيرات التي تطال البنية الصوتية والبنية النحوية والتأليف المعجمي تتوقف على تلك الوظائف⁴.

1- نشرت الحلقة ثمانية مجلدات من أعمالها بين 1929 و1939، محررة بالفرنسية والألمانية والإنجليزية. وقد شرعوا منذ 1935 في إصدار مجلة «الكلمة وفن الكلمة» باللغة التشيكية.

2- Havranek B., Jakobson R., Trubeckoj N., Mathesius V., Mukarovsky. J et al., *Mélanges linguistiques*, dédié au 1er congrès des philosophes slaves (Prague, 1929), p. 14.

3- المرجع نفسه، ص 14.

4- Fontaine J., "La conception du système linguistique au cercle linguistique de Prague", *Cahiers de linguistique et des sciences de langage* no 5, 1994, p.11.

ثم إن ما ينبغي أن يركّز عليه عالم اللسان في هذا النسق، هو حالته الراهنة، أي مستواه السنكروني، لكن من دون إغفال بعده التعاقبي الدياكروني، إذ لا يمكن دراسة التحولات التي تصيب لغة من اللغات من دون الأخذ بعين الاعتبار النسق الذي تمّ فيه ذلك التحول. فلا وجود لتعاقب من دون تزامن⁵.

وعلى الرغم من ارتباط اسم هذه الحلقة باللسانيات، فإن اهتمام أعضائها لم يقتصر على الظواهر اللغوية بل شمل أيضًا دراسة الأدب والفنون بمختلف أنواعها والفولكلور والثقافة الشعبية... ولعل أعظم إنجاز قام به أعضاء هذه الحلقة هو أنهم حاولوا نقل الطرائق والمفاهيم والإجراءات التي استحدثوها في مجال دراسة اللغة الطبيعية، ولا سيما في جانبها الفونولوجي، إلى أنسقة ثقافية أخرى، لفظية كانت كالأدب، أو سمعية كالموسيقى أو بصرية كالنحت والتصوير، أو تجمع بين كل ذلك كالمرح والسينما.

وبما أن اللغة الطبيعية هي النسق التواصلي الأشيع، فقد اتخذوه نموذجًا لتحليل تلك الأنسقة، مستثمرين الأدوات التحليلية والمنهجية التي صيغت لدراسته لاكتشاف القوانين والقواعد التي تحكم الأنسقة الأخرى التي كانت دراستها ما تزال بدائية. بعبارة أخرى كان رواد حلقة براغ من الأوائل الذين سعوا إلى تحقيق حلم فيرديناند دو سوسير (Saussure F. de) باستحداث علم لا يقتصر على دراسة العلامات اللسانية، بل يتجاوزها إلى كافة أنواع العلامات والأنسقة الدالة. على أنه تلمز الإشارة إلى أن نقلهم لتلك العدة المفاهيمية والمنهجية من دراسة اللسان إلى دراسة الأنسقة الأخرى لم تكن ميكانيكية، بل اقتضت منهم مراجعة الكثير منها قصد تكيفه أو توسيعه ليناسب المجال المنقول إليه.

وإجمالًا، فقد حاول رواد هذه المدرسة تعميم النموذج البنوي لدراسة الظواهر الثقافية والرمزية، فنية كانت أم غير فنية، باعتباره النموذج العلمي القادر على تمكين العلماء من سبر أغوار تلك الظواهر، وفهم كيفية اشتغالها. يقول ييري فيلتروسكي (J. Veltrusky) وهو يتحدث عن مهمة السيميائيات في مجال الفن المسرحي: «ما تدعو الحاجة إليه بالمقام الأول هو -بتعبير مجازي- دراسة فونولوجيا ومورفولوجيا ونحو المسرح، ثم سيأتي في لحظة لاحقة دور البحث في جانب الدلالة»⁶ على غرار ما تم في مجال دراسة اللغات الطبيعية.

لا غرابة إذاً إذا وجدنا رواد هذه الحلقة يعتبرون أن نقد الفن سيظل ناقصًا ما لم يُعن بالبعد السيميائي للأعمال الفنية. يقول موكاروفسكي (Jan Mukarovsky): «طالما لم يتم توضيح الطابع السيميائي للفن، ستبقى دراسة بنية العمل الفني ناقصة بالضرورة. فبدون توجيه سيميائي، سيظل مُنظر الفن دائم النزوع إلى اعتبار الفن بناءً شكليًا صرفًا، أو انعكاسًا مباشرًا لحالة الكاتب النفسية، بل الفيزيولوجية، أو انعكاسًا للواقع المميز الذي يعبر عنه العمل، أو صورة للوضع الإيديولوجية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية لوسط من الأوساط... وحده المنظور السيميائي قادر على تمكين النقاد من التعرف على الوجود المستقل والدينامي الحقيقي للبنية الفنية، وفهم تطورها كحركة محايثة، لكن في علاقة جدلية مستمرة مع تطور الحقل الثقافي الأخرى»⁷.

لقد أحدث تطبيق هذا الإبدال العلمي الجديد ثورة حقيقية في مجال نظرية المسرح والدراسات المسرحية. فلأول مرة صار العرض المسرحي موضوع بحث مستقل، وهو إنجاز في منتهى الأهمية، إذ خلص المسرح من هيمنة الأدب من جهة، وخلص -من جهة ثانية- النقد المسرحي من سطوة النقد الأدبي الذي كان يحتزل العمل المسرحي في النص الدرامي، ويقف عند معالجة جوانبه الأدبية والدرامية، مع إغفال شبه تام لبعده الفرجوي⁸.

تمثل سنة 1931 لحظة فارقة في تاريخ الدراسات المسرحية. ففي هذه السنة صدر في تشيكوسلوفاكيا بحثان سيغيران مجري (The Aesthetics) والاهتمام النقدي بالفن المسرحي. الأول لأوطاكار زيش (Otakar Zich) بعنوان «استيقى فن الدراما» (An Attempt to Structural of Art of Drama)، والثاني ليان موكاروفسكي بعنوان «التحليل البنوي لفن الممثل» (An Attempt to Structural of Art of Drama).

5- المرجع السابق، ص 14.

6- Jiri Veltrusky, "Structuralism and theatre", in *Theatre theory reader*, edited by D. Drozd, T. Kacer, and D. Sparling (Karolinum Press, 2016), p. 84.

7- Mukarovsky J., "Art as semiological fact" in *20th century studies*, edited by Stephen Bann, number 15/16, Visual Poetics, p. 10.

8- De Toro F., "The legacy of linguistic circle of Prague", *Theatralia*, special issue on structuralist theatre theory: Prague semiotic stage, Volume 15, Issue 2, (2012), p. 26.

(Analysis for The Phenomena of The Actor). ورغم أن زيش لم يكن عضوًا من أعضاء حلقة براغ، فإن تصوراتها تلتقي بكثير من تصوراتهم، بل هم يعدونه ملهمهم في هذا المجال.

لقد كان زيش أول من قال بأن المسرح يتألف من مكونات غير متجانسة ومتعاقبة، تنتظم في نسق يوحدتها. وما دامت كذلك، فلا أحد منها يهيمن على المكونات الأخرى، بما في ذلك النص الدرامي. فهو لا يُفضل الأنسقة الأخرى بشيء، ولا يعدو أن يكون عنصرًا من عناصر العرض المسرحي الذي يُعدّ كلاً متماسكًا. وقد كان لهذا الإلحاح على ذلك التعالق بين الأنسقة غير المتجانسة في المسرح، وكذا رفض هيمنة النص الدرامي، وقع على معاصريه من رواد حلقة براغ وعلى من جاء بعدهم من سيميائي المسرح.

لقد صدر زيش عن تصور سيميائي واضح للفن المسرحي رغم أنه تلافى استعمال بعض المفاهيم المركزية في السيميائيات التشيكية التي شاعت خلال الثلاثينيات من القرن الماضي من قبيل علامة وبنية، وقدم تعريفًا جديدًا للفن المسرحي، لا يستند على النص الدرامي، بل يركز على زاوية التلقي. فالعرض المسرحي عنده: «عمل فني يقوم على عرض تفاعل إنساني يشخصه ممثلون على الخشبة»⁹. وهو تعريف يشهد على أن زيش كان واعيًا بالطابع السيميائي للعرض، بحيث حدد الموضوع (العرض) كعلامة مؤلفة من دال (تشخيص الممثلين) ومدلول (تفاعل إنساني).

أما موكاروفسكي فركز في مقالته على تحليل الممثل بوصفه علامة، وأبرز بأن اللغة ليست النسق الوحيد الذي يمكن أن يدرس دراسة سيميائية، أي بوصفه نشاطًا ينتج المعنى اعتمادًا على بعض القواعد، بل التمثيل أيضًا يمكن أن يخضع لدراسة من نفس المنظور بما أنه يملك قواعد اشتغاله الخاصة.

لقد اكتست هذه الخطوة التي أقدم عليها موكاروفسكي أهمية بالغة في تاريخ النظرية والنقد المسرحيين، إذ أفسحت المجال أمام دراسة ما يجري على خشبة المسرح، وما يصدر عنها من رسائل، باعتبارها علامات.

لم يفتح هذا التصور الجديد آفاقًا رحبة أمام البحث المسرحي فحسب، بل فتحها أيضًا في وجه الممارسة المسرحية، بحيث يمكن القول إن الحلقة شكلت محجرا محص فيه الباحثون والنقاد تصوراتهم وأدواتهم المنهجية المستنبطة من تحليل الأعمال المسرحية، كما مثلت في الآن ذاته حلبة جرب فيها زمرة من صفوة المخرجين الكثير من أفكار واجتهادات أولئك الباحثين. وهو أمر لا ينبغي أن يثير استغرابنا، لا سيما إذا علمنا أن من بين أعضاء الحلقة مخرجين كبارًا، أمثال ياندريش هونزل (J. Honzl) وفرانتيشك بوريان (Emil František Burian) وغيرهما¹⁰.

لقد قام مشروع حلقة براغ النظري والنقدي في مجال الدراسات المسرحية بخاصة على التناغم والتفاعل بين ثلاثة فاعلين: الباحثون والمنظرون من جهة، والمخرجون (المبدعون بعامة) من جهة ثانية، والجمهور (المتلقي) من جهة ثالثة.

فبمقدار ما أفادت أعمال الحلقة الحركة المسرحية في تشيكوسلوفاكيا، فإنها استفادت منها أيضًا. ولا أدل على ذلك من الارتباط الوثيق الذي كان بين مفكري الحلقة وبين رواد المسرح الطبيعي آنذاك. فقد كانوا يُقبلون على متابعة العروض المسرحية، يملكونها ويختبرون فيها مفاهيمهم وأدواتهم النقدية الجديدة، ويرسمون بذلك درويًا جديدة أمام التجارب الطبيعية في الإخراج المسرحي. كما أنهم اشتغلوا على متن مسرحي شديد التنوع والغنى، يشمل فضلًا عن العروض المسرحية، كثيرًا من أشكال الفرجة الشعبية كمسرح الدمى وفنون السيرك والمسارح التقليدية الشرقية.

والواقع أن اشتغال رواد الحلقة على المسرح الطبيعي المتسم بالتحول وعدم الاستقرار جعل كثيرًا من تصوراتهم وأدواتهم المنهجية دائمة التحول والتطور، كما جعل تناولهم لمكونات الفن المسرحي يتم من زوايا متعددة، إذ ركزوا طورًا على التقابلات الكبرى من قبيل الممثل والفضاء، والعرض والنص، والممثل والدمية... وعالجوا طورًا آخر أمورًا أدق كالعلاقة بين الإيحاء

9- أخذًا عن:

Sarah Flock, *Rayonnement de la poésie d'Otomar Krejča en Belgique francophone*, thèse de doctorat présentée à L'université de Bruxelles, Année académique 2010-2011, p.75-76.

10- انظر:

Veronika Ambros, *Prague's experimental stage: Laboratory of theatre and semiotics*, 2008, p. 45 and 65.

وتعابير الوجه، أو بينه وبين تلوينات الصوت وما إلى ذلك...

لخص ييري فيلتروسكي (J. Veltrousky) المهمة الملقاة على كاهل الدراسات المسرحية من منظور أعضاء حلقة براغ بقوله: «إن أعجل مهمة ينبغي أن تقوم بها الدراسات المسرحية هي تفحص كل المكونات المفردة في بنية العرض المسرحي، للكشف عن الكيفية التي يؤثر بها كل مكون من تلك المكونات، بالنظر إلى خصائصه المميزة، في البنية بأكملها... لا ينبغي الاقتصار على وصف كلمة أو إيحاء أو مجموعة من العلامات، بل يلزم أيضًا دراسة خصائص العلامة المسرحية في كليتها، باعتبارها توليفًا بين أنسقة علامية متنوعة، ممثلة بمكوناتها المفردة»¹¹.

يتضح من هذا الكلام أن مشروع حلقة براغ في مجال البحث المسرحي كان هو دراسة العمل المسرحي كبنية من العلامات التي تشغل داخلها جملة من الأنساق العلامية المتباينة من حيث مادة تعبيرها وقواعد اشتغالها، المنصهرة في كل موحد، بحيث تكتسب معناها من خلال تفاعلها مع بعضها بعضًا من جهة، ومع ذلك الكل الناظم من جهة ثانية. ولتنفيذ هذا المشروع، اضطر رواد الحلقة - كما سلف - إلى استعارة عدد من المفاهيم والإجراءات المنهجية من اللسانيات، وعمدوا إلى تكييفها حتى تتناسب مع مجال اشتغالهم. ولعل من بين المفاهيم المركزية التي استعاروها نذكر مفهوم العلامة. ذلك بأنهم جعلوا من بين رهاناتهم الكبرى خلال فترة ما بين الحربين تعريف العلامة المسرحية، واستجلاء خصائصها. على أنهم استعاروا إلى جانبها مفاهيم أخرى لا تقل عنها أهمية من قبيل مفهوم البنية ومفهوم الوظيفة والدينامية والتراتبية أو الهرمية وغيرها. ونحن في هذه المقالة سنقف عند بعض تلك المفاهيم لنعرّف بها، ونبرز التغييرات التي لحقتها عند نقلها من الحقل اللساني إلى مجال الدراسات المسرحية، مع الإشارة إلى موقعها داخل الجهاز المفاهيمي للحلقة.

ينطلق رواد حلقة براغ في تصورهم للمسرح من أن كل ما يوجد على الخشبة يمثل علامة¹²، وهو مفهوم استعاروه من فيرديناند دو سوسير (F. de Saussure) الذي عرّفه بأنه كيان يجمع بين «صورة ذهنية وصورة سمعية»¹³، أي بين «دالّ ومدلول»¹⁴، وذهب إلى أنها معًا واقعتان سيكولوجيتان. أما الصورة السمعية، فتنتهي إلى السلسلة الكلامية، بينما تمثل الصورة الذهنية فكرة. وهما مترابطتان ترابطًا لا ينفصم، بحيث يصحّ تشبيههما بصفحتي الورقة الواحدة، رغم أن لا شيء يبرر هذا الترابط ويفرضه. فهو لا يعدو أن يكون مواضع اجتماعية، مما يعني أن هذه العلاقة تقوم على الاعتباط¹⁵.

وإذا كان رواد حلقة براغ قد استعاروا هذا المفهوم اللساني لدراسة الظاهرة المسرحية، فإنهم أجروا عليه بعض التعديلات، ليمنحوه بعدًا أشمل، يتجاوز المجال اللساني الضيق، ويستوعب الظواهر الفنية باختلافها.

لقد كان يان موكاروفسكي سبّاقًا إلى تطبيق مفهوم العلامة على دراسة العمل الفني، وذلك في مساهمة له ضمن فعاليات المؤتمر العالمي الثامن للفلسفة الذي انعقد في براغ سنة 1934، حيث اعتبر العمل الفني علامة [كبرى] تتألف من مكونات ثلاثة: العمل الفني كشيء حسي مادي [بإثبات الدالّ السويسري]، والموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجمعي، أي القواعد والأعراف الفنية [ويعدّل المدلول]، ثم العلاقة بين العمل الفني والسياق الاجتماعي والتاريخي الذي يحيل عليه¹⁶. وبناء عليه فالعمل الفني بالنسبة لموكاروفسكي لا يحظى باستقلالية مطلقة كما تصوّره الشكلانيون الروس، وليس انعكاسًا للواقع كما رآه الماركسيون، ولا هو تعبير عن ذاتية الفنان، كما عند الرومانسيين، بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي.

يقول موكاروفسكي: «العلامة واقعة حسية، لها علاقة بواقعة أخرى يُفترض أنها تحيل عليها»¹⁷. ويشرح المراد بالواقعة الأخرى التي يحيل عليها العمل الفني كعلامة بأنها «السياق الذي يشمل كل الظواهر التي يمكن أن تنعت بالاجتماعية والفلسفية

11- أخذًا عن:

Drozd D., Kacer T. and Sparling D., *Theatre theory reader* (Karolinum Press, 2016), p. 13.

12- Jirí Veltruský, "People and Things in the Theatre", in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling (Karolinum Press, 2016), p. 148.

13- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Genève : Arbre d'or, 2005), p. 74.

14- المرجع نفسه، ص 75.

15- المرجع نفسه، ص 75.

16- Mukarovsky J., "Art as semiological fact" in *20th century studies*, Op. Cit., p. 6-7.

17- المرجع نفسه، ص 7.

والسياسية والدينية والاقتصادية وما إلى ذلك»¹⁸. وهنا يكمن اختلاف آخر بين تصور سوسير للعلامة باعتبارها وحدة مغلقة، مؤلفة من دالٍّ ومدلول، مع إقصاء المرجع الذي تحيل عليه باعتباره واقعة خارج-لغوية، وبين رواد حلقة براغ الذين فتحوا هذه العلامة على السياق الاجتماعي والتاريخي والثقافي، باعتبارها أداة للتواصل بين المرسل والمتلقي. وما دامت كذلك، لم تعد كيانًا ساكنًا كما عند سوسير، بل اكتسبت طابعًا ديناميًا مرتبطًا بالسياق وتأويل المتلقي. وإذا كان موكاروفسكي قد اعتبر العمل الفني بكامله علامة، فإن هذه العلامة الكبرى تتألف بدورها من علامات صغرى تنتظم في أنسقة وفق علاقات تقابلية.

يكتسي هذا التصور أهمية بالغة بالنسبة لدراسة العرض المسرحي سيميائيًا، لسببين اثنين: الأول هو أنه لا يعتبر العمل الفني علامة بسيطة، بل علامة مركبة، تنتظم داخلها علامات صغرى بمختلف موادها وأحجامها، في شبكة سيميائية مؤلفة من أنساق متباينة ومتسقة؛ والسبب الثاني هو أنه يحتفي بدور المتلقي/الجمهور في صنع دلالة هذه العلامة الكبرى.

خلال محاولتهم فهم مكونات العرض المسرحي، والكشف عن العلاقات القائمة بينها، ذهب رواد مدرسة براغ إلى أن كل ما يوجد على الخشبة يشكل علامة، وأفروا بأن الأشياء والأجساد حين تظهر على الركن تكتسب دلالات أكبر من تلك التي تكون لها في الحياة الواقعية، أي أن المسرح يشحنها بطاقة دلالية لا عهد لها بها، وهذا هو ما يسمى بالسيميائية (sémiotisation). فحين يظهر كرسي على خشبة المسرح مثلاً، لا يعود مجرد قطعة أثاث ذات وظيفته النفعية، بل قد يؤدي حسب السياق دلالات رمزية كثيرة، كأن يحيل على عرش [يستضمّر معاني الفخامة والقوة والرفعة] أو على كرسي كهربائي يستعمل للإعدام [مشحون بدلالات التنكيل والقسوة والجبروت] أو يدل، بمساعدة علامات من أنسقة أخرى، على سفينة تستعملها الشخصية لتمخر عباب البحر...

إن الأشياء والأجساد حين تدخل إلى المسرح لا تكتسب دلالات جديدة فحسب، بل تتغير دلالاتها وتتحوّل خلال العرض الواحد، وذلك تبعاً لعلاقاتها بالعلامات الأخرى داخل النسق الذي تنتمي إليه، وتبعاً لتفاعلها مع علامات الأنسقة الأخرى. فالعلامة في المسرح، على غرار العلامة في اللسانيات السوسيرية، تقوم على علاقة اعتباطية بين دالها ومدلولها، أي أن المبدع على الخشبة يستطيع أن يمنح أي دال المدلول الذي يريد، منتجاً بذلك علامات الخاصة الدالة على أصالته وإبداعه. فلا شيء يمنع من أن تحيل عصاً في عرض ما على عكازة تارة، وعلى حصان أخرى، وعلى صولجان ثالثة...

وقد ذهب بوغاتريف إلى أن هذه التحولية تشكل سمة مميزة للفن المسرحي بالنظر إلى الفنون الأخرى. وهو إن كان لا ينكر وجود علاقة بين العلامة وموضوعها، فهو يذهب إلى أن النسق المسرحي نسق فني، يتغير فيه سياق العلامات باستمرار مما يجردها من حافزها العملي النفعي التواصلي، ويمنحها بعداً ديناميًا.

أمّا ما يترتب عن هذه التحولية حسب بوغاتريف، فهو أن العناصر المسرحية تبقى في تفاعل مستمر، بحيث ترغم البنية بعض عناصرها على التخلي عن دلالاتها السابقة لتعانق دلالات جديدة تفرضها بنية العرض ومقصدته¹⁹.

ويجاري بيندريش هونزل (Jindřich Honzl) بوغاتريف في قوله بأن التحولية تمثل خاصية مميزة للعلامات في المسرح. ذلك بأن قطعة خشب (دمية) أو آلة أو شيئاً أو صوتاً منبعثاً من جهاز راديو مثلاً²⁰، يمكنها كلها أن حل محل الممثل، بحيث لا تعود ثمة حاجة لأن يحضر بلحمه ودمه على الخشبة. والأمر نفسه بالنسبة للفضاء المسرحي إذ يمكن أن تعوضه الإنارة أو المؤثرات الصوتية أو غيرها²¹.

والخلاصة هي أن المسرح يمثل بنية من العلامات القابلة للتحوّل وتبادل الأدوار. فعلاقة بصرية قد تتحوّل إلى علامة سمعية،

18- المرجع السابق، ص 8.

19- بوغاتريف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: أمير كورية (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997)، ص 66.
20- يقول هونزل بهذا الصدد: «لا يعوض الصوت والمؤثرات الصوتية في المسرح الإذاعي الممثل فقط، بل قد يعوض كل مكونات الواقعة المسرحية: الخشبة والديكور والأكسسوارات والإنارة... توجد في المسرح الإذاعي علامات صوتية قادرة على تعويض أي شيء». انظر:

Honzl J., "The mobility of theatrical sign", in *Theatre theory reader: Prague school writings* (Karolinum Press, 2016), p. 130.

21- المرجع نفسه، ص 130.

والممثل يمكن أن يقوم مقام الديكور، وقد تعوض الموسيقى الكلام، وما إلى ذلك²². يقول هونزل شارحًا هذا الأمر: «فصوت الآلات الكاتبة قد يدل على المكتب، وجلبة المثقاب الهوائي ودمدمة عربات القطار قد تدل على منجم الفحم... والكأس قد يشار له بصوت صب الخمرة أو بصوت قرع الأقداح...»²³ وينتهي إلى أنه «لا توجد موسيقى بلا أنغام، ولا قصيدة بلا كلمات، ولا لوحة بلا ألوان، ولا نحت بلا مادة فيزيائية [...] ولكن التحولية في المسرح هي القاعدة والخاصية المميزة للفن المسرحي»²⁴.

وبمقدار ما يخدم مبدأ التحولية هذا «تحويلية البنية الدرامية»، فإنه يساهم في تحرير الإبداع المسرحي من التكرار والتقليد، ويسمح للفنان، مخرجًا كان أو ممثلًا، باستكشاف إمكانات جديدة وابتكار علاقات غير مسبوقه بين العلامات ومدلولاتها. كما يشهد على أن الفن المسرحي لا يقوم على قواعد ثابتة ونهائية، وأن عناصره لا تقوم على تنظيم متصلب، بل هو نسق يتحوّل باستمرار، تتجرد فيه العلامة من حافظها العملي الشائع.

إن هذه المرونة التي تسم العلامة في المسرح تعمل على تغريب عملية الدلالة من خلال إقامة علاقات جديدة مبتكرة بين الدوال والمدلولات، بين الأشياء وما تحيل عليه من معان، نازعة عنها طابع الألفة والآلية والبداهة، وهذا قريب مما سمّاه شكولوفسكي بـ «التغريب» (Défamiliarisation)²⁵. إن عدم استقرار العلاقة بين الدال والمدلول، بين العلامة وموضوعها يسمح للمسرح بأن يقدم طريقة جديدة لإدراك العالم وفهمه²⁶.

وقد استعمل موكاروفسكي مصطلحًا آخر للدلالة على هذه الظاهرة، وهو مصطلح الإظهار أو الإبراز (Foregrounding)، وذلك في دراسة له ظهرت سنة 1932 بعنوان «اللغة المعيارية واللغة الشعرية»²⁷. والواقع أن مفهوم الإظهار مفهوم لساني في منشئه، لكن رواد مدرسة براغ نقلوه براءة إلى الدراسات المسرحية، لاسيما وأن في دلالاته اللغوية إشارة إلى المكانية²⁸. ومعلوم أنهم كانوا ينظرون إلى العرض المسرحي بوصفه بناءً هرميًا من العناصر، ويرون أن ما يميز هذه الهرمية هي الدينامية، بمعنى أنها ليست هرمية ثابتة ونهائية. فأى عنصر من العناصر، مهما كان، يستطيع أن يحتل المقدمة أو الصدارة.

فالمخرجون ومصممو الديكور والسينوغرافيا يجتهدون لتوظيف الأشكال الهندسية والألوان والأضواء لشد انتباه الجمهور، وتوجيه اهتمامه وعنايته لشيء ما غير مألوف على الخشبة، أو بالمقابل لجعل شيء مألوف يبدو غريبًا ومباينًا لدلالاته الشائعة²⁹. وإذا كانت هذه العلامات المفصولة عن دلالاتها الأصلية، وعن سياقها المعهود تلعب وظيفة جمالية في الأدب والشعر بخاصة، فإنها يمكن أن توظف في المسرح لخلق آثار أخرى كالأثر الهزلي والسخرية وما إلى ذلك. يقول بوغاتيريف: «حين تدرك العلامات الأجنبية بالمقارنة مع علامات مألوفة لدينا، تولد إما انطباعًا هزليًا أو شعورًا بالغموض والاستغراب»³⁰.

ويقدّم أمثلة كثيرة على هذا الأمر، كاستعمال لغة شاعرية في موقف مبتذل، أو استعمال لغة أجنبية غير مفهومة في موقف تواصلية من الحياة اليومية...³¹

إن العلامات لا تشتغل في العرض المسرحي -كما سبقت الإشارة- منعزلة، بل تنتظم في أنساق وفق علاقات تقابلية، وبذلك فإن ثاني مفهوم حظي باهتمام الفكر السيميائي لدى حلقة براغ هو مفهوم النسق أو البنية، وهو مفهوم استعاروه أيضًا

22- المرجع السابق، ص 139.

23- المرجع نفسه، ص 130-131.

24- المرجع نفسه، ص 141.

25- يذهب شكولوفسكي إلى أن إدراك الواقع يصير مع مرور الزمن مألوفًا وآليًا، وما ينزع عنه هذه الآلية هو الفن من خلال تغريبه، ونزع البداهة عنه. وقد جعل برتولد بريشت من هذه العملية تقنية تميّز مسرحه الملحمي.

26- Jirí Veltruský, "People and Things in the Theatre", in Theatre theory reader: Prague school writings, p. 155.

27- Mukarovsky J., "Standard language and poetic language" in *The Routledge Language and cultural theory reader*, edited by Lucy Burke, Tony Growly and Alain Girvin (Routledge, 2003), p. 225-230.

28- ذلك أن ترجمة مصطلح (Foregrounding) الحرفية هي «جعل الشيء في المقدمة».

29- Ric Knowles, *How theatre means* (The Palgrave Macmillan, 2014), p. 45.

30- Bogatyrev P., "A Contribution to the study of theatrical signs" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling (Karolinum Press, 2016), p. 94-95.

31- المرجع نفسه، ص 91-92.

من فرديناند دو سوسير. فقد سبق أن ميز هذا اللساني بين اللغة (نسق العلامات اللسانية التي تستعملها جماعة من الجماعات) والكلام (الاستعمال الفردي للنسق اللغوي). يقول بشأن هذا التمييز: «بالتفريق بين اللغة والكلام، يتم التمييز في الآن نفسه بين: 1- ما هو اجتماعي وما هو فردي، 2- بين ما هو جوهري وما هو ثانوي وعرضي إلى حد ما»³². وما يشكل موضوع علم اللسان بحسبه هي اللغة بوصفها كيانًا اجتماعيًا، قائمًا على المواضع، يكتسبها الفرد من الجماعة، بينما الكلام هو التحقيق الفعلي الفردي لذلك النسق من خلال أفعال كلامية، ومن ثمة فهو مقصي من الدراسة اللسانية -بحسب سوسير- بسبب طابعه الثانوي والعرضي.

لقد استعار رواد مدرسة براغ هذين المفهومين، وحاولوا اشتراطهما لدراسة الفن بعامه، والمسرح بخاصة. يقول بوغاتيريف: «نستطيع أن ننقل مفهوم لغة (Langue) وكلام (Parole) من حقل دراسة الظاهرة اللغوية إلى ميدان الفن. مثلما يفترض في المستمع أن يكون متقنًا للغة -باعتبارها واقعة اجتماعية- لكي يفهم كلام المتكلم المفرد، كذلك الشأن بالنسبة للفن. لا بد من أن يكون المشاهد مهياً لتلقي الأداء الفردي للممثل، أو لأي فنان، وذلك من خلال إتقانه للغة ذلك الفن كميّار اجتماعي. هذه هي نقطة التشابه بين اللغة والفن...»³³

واضح من هذا القول كيف أن بوغاتيريف ومعه سائر رواد الحلقة، نظروا إلى الفن -بما فيه المسرح- كلغة، أي بنية من القواعد المجردة ذات الطبيعة الاجتماعية، المشتركة بين المبدع والمتلقي، والتي تتحقق في الأعمال الفنية المفردة.

ومثلما سمح هذا التصور المنهجي بتحديد موضوع علمي مستقل لعلم اللسان، وقيام علم اللسانيات الحديث، فإن تطبيقه على الفن سيسمح في رأي رواد الحلقة، بالانتقال من الدراسة الانطباعية والمعارية للفن، إلى دراسته دراسة علمية. يقول موكاروفسكي: «إذا شئنا أن نصف باقتضاب الفكر الموجّه للعلم في الوقت الراهن، بمختلف تجلياته، فلن نجد كلمة أصدق من بنيوية. ذلك أن كل فئة من الظواهر التي يعالجها العلم المعاصر ينظر إليها لا كركام آلي، بل كوحدة بنيوية أو كنسق، ومهمته الأساسية -أي العلم- هي الكشف عن قواعد اشتغاله (النسق) الداخلية، الثابتة منها والدينامية»³⁴.

وإذا كان سوسير قد حصر اهتمام علم اللسان في اللغة من دون الكلام، فإن علماء براغ رفضوا إعطاء الأولوية لأحدهما على الآخر في دراستهم للفن، واعتبروا أن العلاقة الجدلية القائمة بينهما تختم عدم دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر.

- والواقع أن ثمة فروقًا واضحة بين تصور سوسير للنسق أو البنية وتصور علماء حلقة براغ، يمكن إجمالها فيما يلي:
- يشكل النسق بالنسبة لسوسير بناءً افتراضيًا ينشئه الباحث انطلاقًا من وجهة نظر خاصة، بينما هو عند رواد حلقة براغ [جاكوبسون وتروبتسكوي] ثابو في الواقع ذاته، بمعنى أن العالم يتسم بالنسقية.
 - في الوقت الذي يرى فيه سوسير بأن وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع، يذهب أعضاء حلقة براغ إلى أن البنية موجودة سلفًا، وخاصة من خصائص الموضوع الواقعي.
 - اللغة في رأي سوسير موضوع يبينه عالم اللسان، أما عند جاكوبسون وتروبتسكوي فهي موضوع منتظم سلفًا، أي يشكل وحدة تنتظر من يكتشفها.
 - إذا كانت البنية عند سوسير تتسم بالسكون والثبات، فقد أضفى عليها رواد حلقة براغ طابعًا ديناميًا. يعرفها موكاروفسكي بقوله: «إنها مجموعة عناصر ذات توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه من جديد، وتبدو وحدتها وكأنها جملة من التناقضات الجدلية. وما يدوم ليس إلا هوية البنية في مجرى الزمن، بينما التكوين الداخلي -العلاقات المتبادلة لعناصرها- تتبدل باستمرار. وتحاول العناصر المفردة دائيًا، في علاقاتها المتبادلة، أن تهيمن على بعضها بعضًا. كل منها يسعى إلى فرض ذاته على العناصر الأخرى. بعبارة أخرى، إن الترتاب الهرمي [...] هو في سعي دائم إلى التجمع. وأثناء هذه العملية تكتسب تلك العناصر التي تحتل الصدارة مؤقتًا أهمية حاسمة في تقرير المعنى العام للبنية الفنية»³⁵.

32- Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Op. Cit., p. 20.

33- Bogatyrev P., "A Contribution to the study of theatrical signs" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, Op. Cit., p. 94.

34- أخذًا عن:

Elmar Holenstein, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique* (Paris: Seghers, 1974), p. 7.

35- أخذًا عن:

Pladott Dennah, "Semiotics of the theatre: the Prague school heritage" in *The Prague School and its*

تنبع الدينامية في البنية إذاً من التناقض والتدافع القائم بين عناصرها من أجل أن يحتل أحدها الصدارة ويهيمن على العناصر الأخرى، مغيّراً بذلك طبيعة العلاقة القائمة بينها، وكذلك علاقتها بالبنية ككل.

وتبغني الإشارة إلى أن مفهوم البنية لدى رواد حلقة براغ مفهوم إجرائي استعملوه في سياقات متعددة. فقد وظفوه لتوصيف عمل فني فردي مخصوص، بحيث يميل عندئذ على التنظيم المادي للعمل، لكنهم أطلقوه أيضاً على «الموضوع الجمالي» الثاوي في وعي المتلقي، وهو موضوع مؤلف من شبكة من العلاقات «المتحولة»، المتسمة بتوازن دينامي. وفضلاً عن هذين الاستعمالين لمفهوم البنية في توصيف الأعمال المفردة، نجد استعمالاً آخر يتعلق بالبنية كما تتجلى في الوعي الجمعي بوصفها مجموعة من القواعد والأعراف والمعايير المعترف بها اجتماعياً³⁶.

وإذا كانت البنية تتسم بالدينامية حسب رواد حلقة براغ، فإنها تتصف أيضاً بالحيوية، والمقصود بالحيوية -حسب موكاروفسكي- هي أن كل عناصرها تملك وظيفة محددة تؤديها داخل الوحدة التي تجمع بينها. يعد مفهوم الوظيفة من المفاهيم الأساسية في أعمال رواد هذه الحلقة. فهو حاضر في كتاباتهم منذ نصوصهم المؤسسة الأولى. وقد استعملوه بمعنيين متباينين: الوظائف الداخلية والوظائف الخارجية. أما الوظائف الداخلية فتتحدد انطلاقاً من داخل نسق اللغة، بحيث إن كل عنصر في النسق يلعب وظيفة معينة، بينما تتحدد الوظائف الثانية على نحو أشمل، بالنظر إلى مجموع سلوكات الذات المتكلمة، وهي نقطة عولجت في الأطروحة الثالثة من بيان الحلقة.

أما الوظائف الأولى (الداخلية)، فتتجلى في كون العناصر المؤلفة للنسق أو البنية لا تتحدد انطلاقاً من مادتها (جوهرها) بل انطلاقاً من وظيفتها، ومن تقابلاتها مع العناصر الأخرى، ومع النسق ككل. فالوظيفة بهذا المعنى هي التي تمنح العنصر قيمته داخل النسق، وهي ليست قيمة ثابتة، بل متغيرة بتغير تلك العلاقات.

فقد نظر جاكوبسون إلى العمل الفني بوصفه نسقاً دينامياً، تتوارى فيه بعض العناصر تاركة المجال لأخرى لكي تفرض هيمنتها. وقد عرّف العنصر المهيمن بأنه «العنصر المركزي في عمل من الأعمال الفنية: يتحكم في باقي العناصر، ويحددها ويجوؤها، وهو الضامن لتلاحم بنيتها»³⁷.

يقول موكاروفسكي متحدثاً عن المسرح: «للمسرح ولتيارات مسرحية معينة مراحل تطورية خاصة، تسيطر فيها عناصر محددة. في فترة ما يهيمن النص الدرامي، وفي أخرى الممثل، وفي ثالثة المخرج أو الديكور [...] وما يجعل هذه التحولية ممكنة، كما ذكرنا سابقاً، أنه لا يوجد في المسرح عنصر أساسي أو ضروري مائة بالمائة. فالنص المكتوب ليس ضرورياً لأن هناك أشكالاً مسرحية تقوم على الارتجال (كالكوميديا دي لارطي، وبعض أنواع المسرح الشعبي)، وبعضها خال من الكلام (كالمسرح الإيمائي). حتى الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يخفتي -على الأقل مؤقتاً- من المسرح، فيقوم مقامه عنصر آخر كالإنارة، أو قد تقوم خشبة المسرح الفارغة بدور الممثل...»³⁸

أما فيما يتعلق بالوظائف الثانية (الخارجية)، فقد ميز محرورو بيان الحلقة بين الوظيفة التواصلية المرتكزة على المدلول، والوظيفة الشعرية المرتكزة على الدال. على أن جاكسون صاغ لاحقاً نموذجاً أكثر تفصيلاً، استلهم فيه أعمال بوهلر (Karl Bühler)، وزاد عدد هذه الوظائف إلى ست، هي: الوظيفة التعبيرية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة التنبيهية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الميتالغوية، والوظيفة اللغوية³⁹.

legacy: in linguistics, literature, semiotics, folklore, and the arts (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988), p. 291.

36- Herman Parret, "La phénoménologie comme toile de fond de la sémiotique structurale", *Acta structuralica* (International Journal for Structuralist Research), Special Issue 1, Phenomenology and structuralism, marge n° 17, p. 24.

37- Jakobson R., *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973), Collection Poétique. p. 145.

38- Mukarovsky J., "On the current state of the theory of the theatre" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling (Karolinum Press, 2016), p. 64.

39- Brankart J. P., *Théories du langage : introduction critique* (Mardaga, 1977, 4th edition), p. 141.

ويرى رواد الحلقة أن العلاقة بين هذه الوظائف ليست إقصائية، إذ يمكن أن تحضر مجتمعة مع هيمنة إحداها على الأخرى، وهذه الوظيفة المهيمنة هي التي تنظم البنية، وتضبطها. ثم إن هذه الهيمنة ليست نهائية وأبدية، ذلك أن تلك الوظائف تتناوب على موقع الهيمنة حسب الفترات التاريخية وسياقات تلقي العمل الفني. فقد يصنف نص من النصوص ضمن النصوص الأدبية لبروز الوظيفة الشعرية فيه، لكنه قد يعدّ في فترة تاريخية أخرى، أو في فضاء ثقافي مغاير، نصًا وثائقيًا تهيمن فيه الوظيفة المرجعية.

يتبين مما سلف أن مفهوم الهيمنة يمثل مفهومًا أساسيًا في الجهاز المفاهيمي الذي استحدثه رواد حلقة براغ في دراستهم للفن عمومًا، والمسرح بخاصة. قد تتجلى هذه الهيمنة في عنصر محدد، تنتظم حوله البنية، يمكن أن يكون في حالة المسرح عنصرًا إيقاعيًا أو نصيًا أو موسيقيًا أو مكونًا من اللباس أو الإنارة أو المكان الركحي أو غيرها. فالجانب الأهم فيه هو وظيفته. يقول موكاروفسكي: «العنصر المهيمن هو ذلك المكون من مكونات العمل الفني الذي يوجه العلاقات القائمة بين كافة المكونات، ويضبط حركتها»⁴⁰. والواقع أن تعرّف العنصر المهيمن في عمل من الأعمال يكتسي أهمية بالغة في معظم الأحيان، لأن هذا العنصر هو الذي يمنح العمل الفني تفرده وتميزه. ويقدم لنا موكاروفسكي مثالًا جليًا على ذلك في دراسته الموسومة بـ«مساهمة في التحليل البنيوي للممثل» حيث توخى الكشف عن العنصر المهيمن في بنية التمثيل عند شارلي شابلن⁴¹.

وفي الختام تلزم الإشارة إلى أن رواد حلقة براغ لم يتقصّدوا بناء نظرية سيميائية نسقية للمسرح، ولا صياغة منهج موحد ومقنن لمقاربة الأعمال المسرحية، نصوصًا درامية كانت أم عروضًا، بل صرفوا معظم جهودهم إلى تحليل الإبداعات المسرحية المفردة، والفرجات الشعبية، مستثمرين في ذلك ما وفر لهم علم اللسان الناشئ آنذاك من عدة مفاهيمية، وإجراءات منهجية، محاولين انطلاقًا من ذلك استنباط مقولات عامة، وقوانين كلية تحكم الأنسقة الإعلامية التي تشتغل في المسرح بخاصة، وفنون العرض عامة. بعبارة أخرى، إن ملامح النظرية السيميائية المسرحية عندهم لا تتضح معالمها إلا بالاستقراء البعدي، أي بعد إعادة قراءة منجزهم النقدي والتنظيري بعد عقود على انقراض عقد الحلقة.

المراجع

- بيتر، بوغاتيريف. السيميائية في المسرح الشعبي: سيميائية براغ للمسرح، ترجمة: أدمير كورية. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997.

- Ambros, Veronika. *Prague's experimental stage: Laboratory of theatre and semiotics*. 2008.
- Brankart, J. P. *Théories du langage : introduction critique*. Mardaga, 1977, (4th edition).
- Bogatyrev, P. "A Contribution to the study of theatrical signs" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling, Karolinum Press, 2016.
- Drozd, D. Kacer, T. and Sparling, D. *Theatre Theory reader*. Karolinum Press, 2016.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Genève: Arbre d'or, 2005.
- De Toro, F. "The legacy of linguistic circle of Prague", *Theatralia*, special issue on structuralist theatre theory: Prague semiotic stage, Volume 15, Issue 2, (2012).
- Fontaine, J. "La conception du système linguistique au cercle linguistique de Prague", *Cahiers de linguistique et des sciences de langage* n°5, 1994.
- Flock, Sarah, *Rayonnement de la poésie d'Otomar Krejča en Belgique francophone*, thèse de doctorat présentée à L'université de Bruxelles, Année académique 2010-2011 (document téléchargeable sur internet).

40- Mukarovsky J., *Standard language and poetic language*, Op. Cit., p. 227.

41- Mukarovsky J., "An Attempt at a Structural Analysis of an Actor's Figure (Chaplin in City Lights)" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling (Karolinum Press, 2016), p. 192-198.

- Havranek, B. Jakobson, R. Trubeckoj, B. Mathesuis, V. Mukarovsky, J. et al., *Mélanges linguistiques*, dédié au 1^{er} congrès des philosophes slaves. Prague, 1929.
- Holenstein, Elmar. *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*. Paris: Seghers, 1974.
- Honzl, J. "The mobility of theatrical sign" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling. Karolinum Press, 2016.
- Jakobson, J. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. Collection Poétique.
- Knowles, Ric. *How theatre means*. The Palgrave Macmillan, 2014.
- Mukarovsky, J. "Art as semiological fact" in *20th century studies*, edited by Stephen Bann, number 15/16, Visual Poetics.
- Mukarovsky J. "An Attempt at a Structural Analysis of an Actor's Figure (Chaplin in City Lights)" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling. Karolinum Press, 2016.
- Mukarovsky J. "Standard language and poetic language" in *The Routledge Language and cultural theory reader*, edited by Lucy Burke, Tony Growly and Alain Girvin. Routledge, 2003.
- Mukarovsky J. "On the current state of the theory of the theatre" in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling. Karolinum Press, 2016.
- Pladott, Dannah. "Semiotics of the theatre: the Prague school heritage" in *The Prague School and its legacy: in linguistics, literature, semiotics, folklore, and the arts*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Parret, Herman. "La phénoménologie comme toile de fond de la sémiotique structurale", *Acta structuralica* (International Journal for Structuralist Research), Special Issue 1, Phenomenology and structuralism, marge n° 17.
- Veltrusky J. "Structuralism and theatre", in *Theatre theory reader*, edited by D. Drozd, T. Kacer, and D. Sparling. Karolinum Press, 2016.
- Veltrusky J. "People and Things in the Theatre", in *Theatre theory reader: Prague school writings*, edited by D. Drozd, T. Kacer, D. Sparling. Karolinum Press, 2016.