

قسم الفنون

سنة ثالثة مسرح

تحليل الخطاب النشأة و التطور

7م

2.1/بيتر بوغاتيريف 1893-1971 petr bogatyev

1.2.1 بعض المحطات

ينضوي بوغاتيريف تحت ما يعرف بدائرة براغ بل يعتبر من مؤسسيها الأوائل. و لقد كان لها عظيم الأثر في خياراته المنهجية الشكلانية و التي تحولت بعد ذلك إلى تصور بنيوي وظيفي انعكس بشكل جلي على مقاربتة للظاهرة المسرحية التجديدية، و على وجه التحديد مسرح الدمى مثلما سنرى لاحقاً.

اشتغل بيتر بوغاتيريف بالمتحف التاريخي بموسكو كمتعاقد، بالنظر إلى خبرته و تراكمه المعرفي بمجال الإثنوغرافيا. و كان بمعية رومان جاكبسن من مؤسسي الدائرة اللسانية بموسكو خلال سنة 1915 و كان واضحاً آنذاك مدى تأثير عناصر هذه الدائرة بالأطروحات اللسانية لدرجة تمجيد الشكل أو الأشكال على المضامين في تعاطيها مع مختلف الظواهر الإنسانية و الثقافية. لقد انصب اهتمام بوغاتيريف بالأساس على التقاليد الشفوية و بالثقافات الشعبية، فكانت له رحلات ميدانية قادتة لعدة مناطق من الإتحاد السوفييتي، غير أن ذلك لم يثته عن الرغبة في استكشاف التراث الفلكلوري لمدينة موسكو الكبيرة.

و ابتداء من سنة 1921 بدأت مسيرته الفعلية مع التأليف. فنشر مقالات بالاشتراك مع رومان جاكبسن في 1923 و في السنة نفسه ساهم في مؤلف جماعي في برلين بدراسة حول الممثل شارلي شابلين...

نحن هنا لسنا بصدد عرض سيرتي ذاتي لبيتر بوغاتيريف، بقدر ما نسعى لعرض بعض المعالم التاريخية الأساسية التي عرفها المسار العلمي لمن نعتبر أحد أهم المنظرين للمسرح في العصر الحديث، و لكن لا يذكر بالمقابل بالحجم نفسه الذي يذكر به ستانيسلافسكي أو بريخت...

من الواضح أنّ سنة 1934 تشكل منعطفا حاسما في مسيرة باحثنا. لقد ألقى محاضرة غاية في الأهمية بالنظر إلى ما تشف عنه من روح نقدية و

تجديدية بالمرّة، و يمكننا القول أنّها سابقة في مجال الدراسات السيميولوجية، فجاء العنوان كالآتي:

"مسائل الدراسات البنيوية للتقاليد الشعبية"

لنتليها بعد ذلك، ضمن النسق المنهجي ذاته، دراسة بنفس الأهمية موسومة بـ:

"اللباس كدليل"...

2.2.1 الأطروحات الأساسية

بداية سنقول أنّ نصوص بوغاتيريف النقدية مرجعية و مؤسسة لسيميولوجيا المسرح، و على الرغم من كونها لا تعرض جهازا تحليليا متكاملًا بمفاهيم إجرائية واضحة على غرار الجهاز الغريماسي مثلا، إلاّ أنها تشكل في نظرنا و صفات نقدية استطاعت ان توجه اهتمامات الدارسين عن القضايا التقليدية التي تثار في كلّ مرة بخصوص الطابع المركب الذي يميز المسرح و يعتبر ماهية. لقد حاول بوغاتيريف أن يعيد تعريف المسرح انطلاقا من بنية هذا الأخير الشكلية و النوعية في الوقت نفسه و ليس من كون المسرح مجرد مزيج من الفنون المختلفة. هذا و يلاحظ بوغاتيريف أنّ طبيعة المسرح ديناميكية بحتة، فلا يمكننا حصرها و لا استيعاب الآثار المسرحية إلاّ ضمن سياق ما بعينه. كما حاول الكشف عن العلاقة التفاعلية بين المبدع و بين الجمهور.

العلاقة بين الممثل و المتفرج:

يشكل مسرح الدمى أو théâtre des marionette المتن الذي اشتغل عليه الباحث. فمسرح الدمى في تصوره يمكن أن يكون، استقرائيا، الأساس الذي ننظر من خلاله للمسرح إجمالا. "...لم تحظ المكانة الجمالية لمسرح الدمى كفاية بالاعتراف في الدراسات الأدبية فيما يمكنه، من خلال خصوصيته، أن يكشف حسب بوغاتيريف عن توضيح هام يتعلّق بالجمالية المسرحية بشكل عام."¹

لا شك أنّ مسألة التلقي تحنلّ دورا محوريا في نظرية بوغاتيريف، فهو يرى أنّ الخصائص الشكلية النوعية لمسرح الدمى تختلف عن خصائص المسرح الواقعي، و حتى ندرك هذه الاستقلالية علينا أن نتصوّر المسرح كبنية من الدلائل لا كموضوعات فعلية. فحينما نرى الدمى بحجمها

¹ من مقال للباحثة Céline Trautmann-Waller موسوم بـ: Pëtr Bogatyrev et le théâtre de marionnettes: L'émergence d'une sémiotique théâtrale entre Russie et Tchécoslovaquie

الصغير و حركاتها الممنهجة أو المقيّدة لكن بسلوكات إنسانية علينا أن نتذكر بالمرّة أننا هنا أمام حالة استثنائية من العروض تقتضي منا آليات تحليل خاصة بهذا النوع من العروض:

هذا التوجه الذي نقرأه في أحد النصوص المهمة لبوغاتيريف و الموسوم بـ "دلائل المسرح " " (1938) " les signes du théâtre كان بمثابة نقد موجّه للباحث Otakar zich أوتكار زيش. هذا الأخير يرى أنّ "العلاقة بين المتلقي و الموضوع الحسي علاقة مباشرة" تسقط أيّ رمزية عن الممثل الذي نراه على الخشبة و على حركاته و لباسه أو حتى عناصر الديكور بحيث يحكم على هذه العناصر كلها كحكمه على الواقع و يغيب عنه أننا هنا أمام تحول أو مسرحية théâtralisation de la réalité للواقع. إنّ رؤية أوتكار سيكولوجية و اجتماعية بالمرّة، تنظر إلى التمثيل كأداء يرتهن إلى المساهمة الفعلية للمتلقي من خلال انطباعه و مواقفه من العرض و عناصره: فلا يعقل أن نرى دمية من الخشب بلا تناسب و لا عقل تتحدّث لغة الإنسان، إنّ ذلك في نظره يترك المتلقي في حالة من الاختلال و يشعره بالملل و الغرابة و السخرية. نلاحظ أنّ الإسقاطات التحليلية نفسها الممارسة على الدراما الواقعية و على الحياة اليومية في حدّ ذاتها هي نفسها التي يستند إليها أوتكار في تحليله لمسرح الدمى.

لذلك سيعتمد بوغاتيريف على التحوّل كمفهوم محوري في منظومته الفكرية.

مفهوم التحوّل:

إنّ المسرح بمكوّناته و أيضا الممثل كلّ ذلك ينبغي أن يدرك ضمن بعدين: بعد واقعي و بعد سيميولوجي:

"إن خطأ أوتكار زيش المميت يكمن في عدم إدراكه لمسرح الدمى كنسق متميّز للإشارة... و حالما لا ندرك العمل الفني(الدمى) كإشارة لموضوع بل كموضوع (كشيء بذاته)، أو إذا كنا دائما نعي الإشارات الفنية كموضوعات فعلية تصدر عن الموضوع الفعلي و ليس عن نسق

الإشارات الذي يكون لعمل فني، سنلتقي الانطباع الذي وصفه زيش فيما يتعلق بتفهمه للدمى...²

فلا ينبغي أن يدرك المتلقي المسرح كواقع على الإطلاق و لكن لا ينبغي أن يتصوره كوهم أو كإيهام أيضا على الإطلاق. ضمن هذه الثنائية فقط يمكنه أن يتأرجح بينهما تأسيسا على أن بين المواضيع الفعلية في المسرح و العالم الواقعي علاقة أيقونية أو رمزية. فهي، يقول بوغاتيريف، دلائل أو دلائل لدلائل. تلك هي خاصية المسرح الجوهرية التي تفتن إليها الباحث و قام بتحليلها في مقاله الموسوم بـ"السيمياء في المسرح الشعبي".

ففي هذا المقال يتساءل الباحث: "ما هو بالضبط الزي المسرحي أو المشهد الذي يمثل بيتا على الخشبة؟ إنّ الزي المسرحي و المشهد الدال على بيت في مسرحية هما غالبا إشارات ترمز إلى واحدة من الإشارات التي تصف بيتا أو زي شخص معين في المسرحية. فكلّ من الزي أو البيت هو إشارة لإشارة، و ليس إشارة إلى شيء مادي"³

يتبع

² أودمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة و تقديم، منشورات وزارة الثقافة، 1997، ص 17

³ المرجع نفسه، ص 63