العروض المسرحية و إواليات التلقي

د .بغداد أحمد بلية

جامعة مولاي الطاهر

سعيدة

المـــلـــخـــص:

لا شك أن قضية التطهير التي أثارها أرسطو كانت أولى النظرات التي تحدد علاقة المتلقي بالعرض المسرحي ، فالمتفرج يتنقل إلى مكان العرض و هو يعلم يقينا أن ما يعرض عليه مجرد تمثيل و لكنه مع ذلك يتوهم زمن العرض المسرحي أن الأحداث التي يراها حية واقعية فيتأثر بها و لو لمدة يسيرة .

و هكذا يتضح لنا أن جوهر وجود المسرح و ركيزته الأساسية هي الوهم أي إيهام المتفرج بحقيقة العرض ، و إلا لما كانت العروض أصلا ، و أصل الإيهام illusion من الكلمة اللاتنية illudére التي تعني اللعب بالشيء ، كما أن الأنجليز يسمون المسرحية play مما يدل أن العروض المسرحية لعبة يتقنها الممثلون و يشاركهم فيها المتفرج ، و بهذا تكون وظيفة المسرح اللعب بفكرة إيهام الحضور بحقيقة الأحداث ، و إلا لن يدخل الجمهور المسرح (1)

لقد لوحظ فعلا أن الجمهور يصل إلى حالة من الانفعال يتجسد على صورة البكاء و الخوف في التراجيديا و كذلك الضحك في الملهاة الكوميدية ، و قد حدث أن تأثر المتفرجون و أذرفوا الدموع الغزيرة بعد مشاهدتهم مسرحية " فتح ميليتيوس " لفرونيخوس لأنها ذكرتهم باستيلاء الفرس على المدينة و عدم قدرة الآثينيين على حماية ميليتيوس ، و بعد العرض فرضوا غرامة مالية على الشاعر و منعوا إعادة المسرحية .

إن علاقة المتفرج بالعرض المسرحي لا زالت إلى يومنا محل دراسة الباحثين لتحديد طبيعة العروض و موقف المتلقي منها .

و لكن هل كان المسرح اليوناني يعتمد الإيهام بصفة تامة أم كان يدعو إلى التباعد بين الواقعة المسرحية و بين الواقع الحقيقي الذي يعيشه المتفرج ؟

الموضوع:

للإجابة على السؤال يجب أن نبين أن المسرح الحديث يوفر مجموعة من الشروط التي تجعل المتفرج عرضة لتأثير الإيهام المسرحي و منها قاعات العرض الحديثة المغطاة ، و شكل الركح المسرحي مقابل الجمهور ، و بداية العروض بإشاعة الظلام أو ضـــوء خافت مما يجعل المتفرج في وضع يخرج عن الواقع الذي يعيش فيه إلى حالة غريبة و

عجيبة ، فإذا أضفنا إلى هذا إتقان الممثلين لأدوارهم فإن المتفرج يزداد تيقنا أن ما يعرض عليه نبضة من نبضات الحياة الواقعية ، و يوقعه فريسة للإيهام .

أما المسرح القديم و بخاصة المسرح اليوناني ، فقد كان يعرض في قاعات غير مغطاة و في وضح النهار مما يجعل المؤثرات الضوئية منعدمة ، و لتجسيد التباعد يستخدم الممثلون الأقنعة لكي لا تبدو ملامح الوجوه المعبرة عن الحزن أو الفرح ، كما يستهل العرض ببرولوج تختصر فيه الأحداث و تتخلل العرض أغاني الجوقة ، و في كثير من الأحيان يتدخل الراوي لسرد أحداث لا يمكن تجسيدها تمثيلا .

و في بعض مسرحيات أريستوفانيس يتدخل رئيس الجوقة لمخاطبة المتفرجين مباشرة ، و قد استعملت شخصيات حقيقية أمثال سقراط و أسخيلوس و يوريبدس .

كل هذه العناصر تدل لا محالة أن المسرح التقليدي كان يحمل بعض مظاهر التباعد بين العرض المسرحي و بين المتفرج ، إلا أن قابلية المتفرج نفسه للتطهير تجعله عرضة للتأثير .

و يجب التذكير أن بعض رجال المسرح سعوا إلى إيجاد تباعد بين العرض و المتفرج بطريقة غير مباشرة ، و من بينهم بيرنديلو الإيطالي ، حيث جعل مجموعة من الممثلين داخل قاعة المسرح بجانب الجمهور ، ليذكرهم أنهم في حالة استعراض تمثيلي و ذلك في مسرحيته الشهيرة " الليلة نرتجل التمثيل ".

و كذلك فعل كل من رينهاردت الألماني(1873 -1943) مع مسرحيته "موت دانتون تود "(1927) ،إذ وضع منصة في وسط القاعة و جمع الممثلين حولها بجانب المتفرجين و كأنها منصة محاكمة قضائية .

أما إرفين بسكاتور الألماني فقد أكد في كتابه " المسرح السياسي " 1929 ، إنه على الممثلين ألا يندمجوا في أدوارهم أي عدم تقمص الشخصية الممثلة تقمصا تاما مثلما

دعا إليه كونستانتن ستانيسلافسكي " (1863 -1938) ، بيد أن بسكاتور جعل للمسرح وظيفة سياسية هي الدعاية للفكر الشيوعي ، و بين أن على الممثلين أن يعبروا عن الفكر البروليتاري ،و كان قد انشأ فعلا المسرح البروليتاري بمعية هرمان شيلر سنة 1919 .(2).

كما استعان إرفين بيسكاتور بالمؤثرات السينمائية لإبعاد المتفرج عن تأثير الحبكة الدرامية و سيطرة الممثلين ، و قد تجلى ذلك بخاصة في مسرحيته " هوب لا ..نحن نعيش " 1928 ،و هكذا اتضح له أنه يمكن للمتفرجين أن يتحرروا من قيود الإيهام في فترات متقطعة من العرض .

لقد اعتبر بيسكاتور الإندماج و الإيهام مخدران يفقدان المتفرج كل قدراته على التحليل و النقد و بالتالي فإنه يشبه الإيهام بجو الأحلام المخادع الذي يحجب الرؤيا عن المتفرج و يغرقه في الأوهام .(3)

أما تورنتون ويلدر فقد وظف الخطاب المباشر للجمهور لكي يجسد التباعد بين الممثل و الشخصية ،ففي مسرحيته " جلد أسناننا " يتدخل الممثل ليشرح للمتفرجين أن الممثلين قد اصيبوا بمرض يمنعهم من مواصلة العرض مما يثير استغراب المتفرجين و يذهلهم.

بينما كان الكاتب و المخرج الألماني "برتولد بريخت "(1898 - 1956) من الرواد المحدثين الذين حاولوا تحديد العلاقة بين المسرح و المتلقي من خلال أبحاثهم النظرية ، كما سعى إلى تجسيد أفكاره من خلال أعماله المسرحية .

لقد حاول بريخت تحديد العلاقات التي تتحكم في العملية التواصلية التي يبنى عليها العمل الدرامي ، كما ركز على علاقة العمل الدرامي بالممثل ثم علاقته بالمتفرج .

يميز برتولد بريخت بين طبيعة المسرح القديم و يدعوه بالأرسطي و بين مسرحه و يوسمه بالمسرح الملحمي ، أما المسرح الأرسطي فيرتكز على الاندماج التام للممثلين

مع الشخصية الممثلة و كذلك اندماج المتفرج مع الممثل ، و لذلك يبدو من الطبيعي أن يحدث التطهير عند المتفرج بفعل تأثره بالعرض ،و معاناته بعذاب الشخصيات الممثلة أمامه .

يرفض بريخت هذا الوضع منتقدا أداء الممثلين بمحاكاتهم للشخصيات التي يؤدونهـــا و موقف المتفرج السلبي المتقبل لما يعرض عليه حتى يغدو مستودعا لـــلآلام ، و لهـــذا يسمي بريخت المسرح التقليدي بالمسرح المطبخي أو الـــدراما الفظـــة لآكلـــي لحـــوم البشر.(4)

يطلب برتولد بريخت بالمقابل من المتفرج أْن لا يتنحى عـــن وعيـــه أثنـــاء عمليـــة المشاهدة كما يطالبه أن لا يذهب إلى قاعات العرض المسرحي مملوءا بمشاعر التوقير و التبجيل مثلما يكون ذاهبا إلى الكنيسة في صباح الأحد .

" دعنا ندخل إلى إحدى هذه الدور المسرحية و نلاحظ التـــأثير الـــذي تحدثـــه علـــى المتفرجين ، حين نلتفت حولنا نجد شخوصا تكاد لا تتحرك و فـــي وضـــع غريـــب ، فأعصابهم تبدو إما متوترة بسبب إجهاد حاد و إما مسترخية بسبب إرهاق شديد . أمـــا الاتصال بين كل فرد منهم و الأخر فيكاد يكون مقطوعا ... إنهم يتطلعون إلى خشـــبة المسرح و كأنهم في غشية ، يبدو هؤلاء الناس و كأنهم مستسلمون لأحاسيس غامضـــة إلا أنها عميقة تزداد إيغالا في الانعزال كلما ازداد الممثلون تجويـــدا فـــي أْدائهـــم" ." الأورجانون القصير1948"

إن بريخت يمقت بدرجة كبيرة موقف المتفرج السلبي ،المطـــاوع و المتـــأثر بأحـــداث العرض مع أنه يعلم جيدا أنها تمثيل ، و كان يحرص على إبقاء المتفرج في حالة وعي و يقظة عقلية تامة لتهيئته للمناقشة و الجدل .

"مثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مـــؤهلين لأي نـــوع مـــن النشـــاط لأن الآخـــرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيفما شاؤوا . و كلمـــا ازداد الممثلـــون

حذقا و حنكة في فنهم ، زادت حالة المتفرجين سوءا و كأننا بحاجة إلى ممثلين من النوع الرديء حتى يستيقظ هؤلاء المتفرجون " (5)

يرى بريخت أن جمهور المسرح في زمنه يعيش حالة من السلبية المقيتة ، فهو ينوم مغناطيسيا أثناء العرض ، مما يجعله مستسلما يتقبل ما يعرض عليه دون نقاش أو جدال ، و حتى في حالة التطهير المزعومة التي يعيشها المتفرج ، فهي حالة من التطهير الوهمي و الآني في حقيقتها ، و بالتالي تهدر طاقة إنسانية فعالة يمكن استغلالها لتغيير الواقع و التاريخ ، لذلك يدعو بريخت إلى إشراك المتفرج في العملية الدرامية ، و يدعو إلى طرح الموضوع أو الحالة الدرامية على المتفرج ، الذي يقوم بدوره بفهم و تحليل ما يعرض عليه ، لذلك يصور بريخت في مسرحياته موقفا مأساويا و يخضعه لمراقبة المتفرج (6) و لكي يتحقق ذلك لا بد على المتفرج الابتعاد عن الشخصية الممثلة تفاديا للتأثير .

سيميائيات التواصل :

ترتكزالعروض المسرحية إجمالا على حركات الجسد و ملامح الممثل ، و بالرغم من استعمال الأقنعة في العديد من المسرحيات القديمة و الحديثة ، إلا أن الجسد ظل يجسد الدلالات بطريقة تعبيرية قصدية ، أي أنه تحول إلى نسق إشاري يقتضي مؤولا لفك رموزه ، و تحديد إيحاءاته و تعييناته .

فالممثل في الركح المسرحي ينتج دلالات جسدية مكملة للغة المنطوقة ، و تصبح تلك الدلالات لصيقة بالعرض المسرحي ترمز إليه ، أكثر من اللغة البشرية ، التي تشترك مع فنون أخرى و لا تكاد تنفصل عنها .

و لعل هذا ما دفع برجالات المسرح الحديث إلى إيجاد سنن يفسر الحركات الجسدية و يرسم لها دلالاتها (7) ، فقد كان كنستنتان ستنيسلافسكي الروسي أول من أوجد قواعد التمثيل في العصر الحديث. فإذا كانت الصورة السينمائية و التلفزيونية تبنى على لغة التصوير ، فإن العروض المسرحية تستلزم دراسة النص الجسدي و دلالاته ضمن سيميائية خاصة ، و ذلك برصد الحركات و الملامح و دلالتهما ، سواء المتفق عليها في مجموع الدلالات الإنسانية الفعلية أم في مجال ثقافي أو فني معين ، و في كل الأحوال تظل الدلالات الجسدية علامات دالة ، يستقبلها المتلقي المتفرج و يؤولها حسب ما أوتي من معارف ، أو حسب ما يمتلك من أدوات إجرائية في التحليل الدلالي و السيميائي .

يأخذ الجسد دلالاته من خلال تفاعله مع الفضاء المكاني ، الذي يبقى في ذهن المتلقي مثبتا (8) ،بحيث يتماهى معه مشكلا موضوعا قابلا للفهم و التفسير من طرف المتفرج ، الذي يستنطق إيحاءات الجسد و حركاته و سكناته .

إن الجسد يحركه في مجال العرض المسرحي شخص ممثل ، و هو بذلك محور القص ، بحيث يرصد الأحداث و يثبتها في إطارها الزماني و المكاني ، ثم يبعثها حية للمتلقي معضدة بالحوار و اللغة المنطوقة ، و لعل هذا ما جعل العملية التواصلية في العرض المسرحي معقدة ، فالمتلقي يبذل جهدا مضنيا لتوليد الدلالة من مستويات مختلفة و لكنها متزامنة ، منها المستوى المكاني و الزماني المرتبطين ارتباطا وثيقا بإيماءات الممثلين و حركاتهم ، مما يوحي للمتلقي بوجود دلالات فعل و حدث درامي .

إن العرض المسرحي في كليته يتراءى للمتلقي و كأنه صورة مرئية ، تحوي صورة الممثلين و حركاتهم ، و صورة سينوغرافيا المكان و كذلك أشكال و ألوان الملابس و الملحقات (أكسسوار) . و تتحكم في جلاء الصورة المسرحية و غموضها الإضاءة التي تضفي على الممثلين و المكان و الأشياء العتمة أو النور ، و بالتالي تهيئ الجو

النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها . فمنذ اللحظات السابقة لفتح الستار ، حيث تشاع الظلمة عادة في قاعة المسرح ، تعمل الإضاءة على تحضير المتفرج من الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال .

و تتحول الحركات و السكنات و الضوء و الظلام و القول و الفعل في العرض المسرحي إلى إشارات و علامات تفرض على المتلقي فهمها ، و توليد دلالاتها حتى يتمكن من تفسير و تأويل ما يعرض عليه ، و هذه العملية قد تكون آنية تستدعي رد فعل آني تكون نتيجته التأثر إذا كان الموضوع دراميا تراجيديا ، أو يستفز المتلقي بإثارة الضحك أو السخرية ، و قد يبقى الأثر الكلي عالقا في ذهن المتلقي ، يفرض عليه عملية ذهنية معقدة لتفسيره ، تكون لاحقة لزمن العرض .

و سواء أقام المتفرج بتحليل دلالات العرض آنيا أم لاحقا ، فإنه يتعامل مع مجموعة عناصر مسرحية تشكل "علامة نمطية " كما يسميها رولان بارث ، فالصورة الصوتية أو الحركية أو الإيمائية أو الإشارية أو الأيقونية دوال تحيل إلى مدلولات تكون تمثلات حقيقية في الواقع أو لها تفسير عقلي يربط بينها و بين الواقع .(9)

و يتفق بعض الباحثين على تسمية تلك العلامات بالعلامات المسرحية ، فهي تجمع بين الصورة الصوتية و هي العلامة اللغوية كما حددها فردينان دو سوسير ، و بين العلامة الأيقونية و هي صورة مرئية تتجسد من خلال الديكور و الموسيقى و الإضاءة و الممثلين .(10) .

إن التحليل السيميائي للعرض المسرحي يفرض على المتلقي المفسر و المؤول للرسالة المسرحية معرفة دقيقة و شاملة لآليات توليد الدلالة و فك شفرات الرسالة ، أو بمعنى آخر إدراك طبيعة العلامات السيميائية و منها العلامات الأيقونية .(11

وتبنى العلامة السيميائية في العرض المسرحي على العلامة اللغوية الدالة و العلامة الأيقونية ، أما الأولى فترتكز على أسس التحليل اللساني ، و الثانية تعمد إلى العلامات المرئية فتحللها طبقا لما تحمله دلالات ، و تفرض على المتلقي فك رموزها .

السيمياء و التلقي التواصلي :

يبدو أن الدراسات السيميائية عرفت سنة 1943 منعرجا متميزا ، ففي نفس السنة صدر كتاب " اللغات و الخطاب " لإريك بويسنس ، حيث أكد فيه أن الدراسات السيميائية تعتمد الجانب التواصلي من الخطابات ، كما تجلى هذا الاتجاه أكثر مع المؤلف الثاني " التواصل و التعبير اللساني " الذي طبع سنة 1967 ببروكسل .(12)

كما سار على نفس النهج كل من لوي .ج. بريطو مع " الرسالة و الإشارات (باريس 1966) و " السيميولوجيا " (1968) و كذلك أندري مارتيني " مفاتيح السيميولوجيا " (1973) .

و قد رأى إريك بويسنس إن هدف الدراسات السيميائية يكمن في تبيين طرق التواصل ، مما يفرض على الباث قصدية في الخطاب ، و بناء عليه يقسم أصحاب هذا الاتجاه العلامة إلى دال و مدلول و قصد .(13).

" تفرض علينا وجهة النظر السيميائية اللجوء إلى الوظيفة الأولية للغة : التأثير على الغير ". (14) .

يتفق كل من جورج مونان و أندري مارتيني و لوي بريطو مع إريك بويسنس حول وجوب القصدية في الخطاب ، مما ينتج عنه إبعاد كل العلامات الدالة التي لا تتوفر على القصدية ، و على هذا الأساس تتحول الدراسات السيميائية إلى تحديد سنن التواصل .

إن التواصلية حسب بويسنس وسيلة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده .(15) .

و هكذا تبنى أصحاب هذا الاتجاه ما يعرف ب "سيمياء التواصل " ، كما جعلوه نظير السيميولوجيا التي بشر بها فردينان دي سوسير و نادى بها شارل سندرس بيرس .

و لكي يتم بناء التواصل السيميائي يجب المرور عبر محورين أساسيين هما محور التواصل و محور العلامات ، أما المحور الأول فيرتبط أولا بسنن التواصل اللغوي و تحديدا الفعل الكلامي ، الذي يمر حتما من المتكلم إلى السامع و المتلقي ،كما يرتبط المحور الأول دائما بالإبلاغ غير اللغوي ، الذي يتجسد بأنظمة مسننة ترتكز على الإشارات ،فهي علامات دالة ، فالدوائر و المثلثات و منها علامات قانون المرور هي إشارات نسقية و هناك اشارات لانسقية مثل الملصقات الاشهارية ، كما نجد إشارات ذات طبيعة شاملة مثل الشعارات المستعملة للدلالة على هوية السلع و المؤسسات و الهيئات .

أما محور العلامات فيسير أين تسير العلامات ، و يتجسد على شكل إشارات أو مؤشرات أو رموز أو أيقونات .(16)

إذا أخذنا مجموع التقسيمات المذكورة و طبقناها على مجال العروض الدرامية (المسرح) سنجد لها حضورا فعالا ، يوجه المتلقي إلى فهم الخطابات الصادرة عن تلك الأشكال من التواصل .

و مما يجدر التنبيه إليه أن الاستعراضات في مجال الفنون الدرامية تتأسس من خلال مجموعة ركائز هي النص و هو سابق في الزمن ، يليه التمثيل أو التجسيد الذي يسايره الإخراج .

و لا يمكننا في حقيقة الأمر الحديث عن عروض بدون نصوص مكتوبة سلفا ، فمنذ أن عرف الانسان المسرح لم يشذ عن القاعدة ، وما يقال عن المسرح نؤكد عليه في السينما و التلفزيون ، باستثناء الأفلام السينمائية الصامتة في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، إذ كانت مرحلة تأسيس فن سينمائي يبنى على سرد القصص .

كما لا يمكننا الحديث عن عرض درامي بدون ممثلين ،بل إن العروض بأنماطها المختلفة دعامتها الأولى الممثلون .

يمكن إحصاء الآلاف من المسرحيات و بالمقابل قد يتمكن عدد قليل من الممثلين من تشخيص عدد لامحدود من العروض ، بل إن بعض الممثلين في العصر الحديث قد تتجاوز مساهماته المئات من الأعمال الدرامية ، و قد تتشابه الأعمال أو تختلف إلا أن الممثل يبرز دائما في اللافتات الإعلانية ، و تذيع شهرته بعد كل عمل ، و لا يحس المشاهد بالملل و السام ، إذ يغدو كل عرض عملا منفردا و متميزا عما يسبقه ، ما عدا بعض الممثلين النمطيين ، الذين يكررون أدوارهم مع كل عمل جديد .

قد لا يقدم المتفرج و المشاهد على دخول قاعة المسرح لولا الاتفاق التواصلي الكامن في جوهر العروض الدرامية ، و لكي تتم العملية التواصلية لابد من توافر وسائل إجرائية تمكن المتفرج من فهم و تحليل مضامين الرسائل البصرية ، و منها إواليات فهم دلالة الأيقونة البصرية ، و العلامة اللغوية .

نسق التواصل غير اللساني :

يتجسد التواصل غير اللساني في العروض المسرحية و السينمائية و التلفزيونية عبر سنن إشارية ، فالملامح و الحركات علامات أيقونية مقصودة عند الممثل المسرحي و كذلك الديكور و الاضاءة و الملابس .

فكل لغة من تلك اللغات القصدية و الدالة يمكن أن تدرس ضمن علم مستقل يهتم بتجسيد العلامات فيها ، بحيث تستقل عن لغة الصورة في الأصل و تندمج معها في الإبداع السينمائي لتشكل لنا لغة جامعة تضمها مجموعة ، و هذا ما أشار إليه رولان بارث و هو يحاول تحديد مفاهيم السيميائيات و مصطلحاتها و مضامينها ، فثمة فرق دقيق بين السيميوطيقا (وهي مايطلق عليها أيضا السيمياء) Semiotique التي نادى بها ش . س . بيرس و السيميولوجيا أو السيميائيات (Sémiologie) التي قال بها ف .د . سوسير ، حيث تنصرف السيميوطيقا إلى دراسة طبيعة بعض الأنظمة الدالة و منها الصور السينمائية المتحركة و الفوتوغرافية الثابتة و كذا اللوحات الفنية (الفنون التشكيلية) ، مما ينتج لنا عدة علوم منها سيميوطيقا السينما و المسرح و التلفزيون و الفنون التشكيلية ...

و تعد السيميولوجيا علما جامعا ، يدرس تجسيد تلك الأنظمة ضمن الحقل الدلالي السيميائي .(17) .

و بهذا التحديد كما تجسده مدرسة باريس السيميائية ، يمكن اعتبار المسرح و السينما و التلفزيون أنظمة دالة ، تأخذ الدلالة فيها مظهرا تجسيديا من خلال الصورة .

فالصورة في العروض الفيلمية تحيل على حقيقة خيالية ، أي أنها صورة لوجه من أوجه العالم ، و لكنها تجسيد فعلي له ، (18) فالصورة دال يحيل على مدلول موقف و حقائق ، و البحث عن العلاقة بينهما يوجد العلامة الأيقونية .

إن البحث عن طبيعة العلامة الأيقونية في الرسائل البصرية هو بحث عن طبيعة المتلقي – المشاهد أو المؤول كما ينعته بيرس ، و بناء عليه تفرض هوية العروض تحديدا منهجيا للدراسة ، فمسرحيات العهد الإغريقي و القرون الوسطى و الفترة الإليزابيثية و المسرحيات الفرنسية و الإنجليزية و الألمانية يستقبلها نوعان من المتلقين هما :

1 –متلقي من أصل ثقافة النص

2 –متلق غريب عن ثقافة النص .

و كلا المستقبلين يدركان دلالات العروض المقدمة في أي عصر من العصور ، تبعا لتجربتهما الإنسانية النابعة من عمق قيمهما الثقافية .

" فالعلامات البصرية ليست منفصلة عن التجربة الانسانية بل هي وليدة تسنين ثقافي ..الوقائع البصرية " لغة مسننة " أودعها الاستعمال الانساني قيما للدلالة و التواصل و التمثيل " (19).

فالدوال البصرية و مدلولاتها لا يدركها المشاهد في مادتها المجسدة من أشكال ووقائع و ملامح مماثلة لأشياء مشبهة بها ،و لكن يتعرف عليها كعلامات ، كما يستعين ببنية الإدراك لكي يتحقق ذلك أي مجموع النسخ و النماذج المحفوظة في الذاكرة و النابعة من عمق ثقافته .

و بهذا لا يمكن أن نتوقع من المتلقي الغريب عن هوية النص اندماجا كليا مع العرض وتقبلا لدلالاته ، أما المتلقي الأول من أصل ثقافة النص فإنه يندمج بسهولة لامحالة .

" الانتماءات المختلفة لا تتجلى فقط من خلال الاختلافات اللسانية .فالذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين لا يمتلكون لغتين مختلفتين فحسب بل يسكنون عوالم حية مختلفة " (20) .

هوامش

1 –أحمد عثمان :قناع البريختية و الشيوعية ، ص 23

2–نفسه ص 35

3– نفسه ص 47

4 – نفسه ص 20

5 – نفسه ص 19

6 – نفسه ص 105

7 – سعيد بنكراد : السيميائيات ص 126

8 –جان كلود كوكي : مدرسة باريس ص 118

9 –هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح ص 39

10 – نفسه ص 43

11 –جان كلود كوكي :المرجع السابق ص 119

12 –لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، ص 155

13 - دليلة مرسلي : مفاهيم أولية عن السيميولوجيا ، في مدخل إلى السيميولوجيا ص 15

14- هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح ص 27

15 –لخضر العرابي : : المدارس النقدية المعاصرة ص 155

16 –نفسه ص 160

17–جان موطيت : إسهام السيميولوجيا في بعض المفاهيم اللسانية المطبقة على السينما ، في كتاب : مـــدخل إلـــى السيميولوجيا ص 83

18 – سعيد بنكراد : المرجع السابق ص 79

19 –نفسه ص 91

20 –جان كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس ، ص 119