سيميولوجيا النص المسرحي

أحمد جكاني
المركز الجامعي - بشار

مقاربات نظرية:

كان مما لفت نظرنا -على مستوانا العربي- تغييب، واستبعاد الفن المسرحي عن دائرة التحليلات والدراسات السميولوجية على الرغم من أهمية الساحة التي تحتلها الوقائع اللغوية داخل النص الدرامي. بحيث يتحقق هذا انطلاقا من الأداة التعبيرية الركحية، أي جموع الأطراف من ملفوظات كلامية، وموسيقى وغناء ورقص، وايماء ثم عناصر الديكور. من هنا كان النص المسرحي داخل العائلة الفنية الكبيرة(1) -القصة والرواية- للنشاط البشري الأكثر بروزا وكثافة من حيث الظاهرة المسرحية في ردهات الكهنوت في طيبة ودلفي ... وتخرج الظاهرة ليواصل الفعل التمثيلي مكاشفاته من خلال مطارحات رجالات اهتمت بالخشبة وهمومها بعيدا عن المماحكات -ويمكن هنا الإشارة إلى المرحومين: كرم مطاوع وسعد

الله ونوس- وبعيدا عن بروكست Procuste وسريره.

انطلاقا إذن من هذا السؤال/الإشكال ستنطلق مداخلتي .. لكن سأحاول قدر الإمكان تضييق العدسة وتركيزها على النص المسرحي أكثر من التوابع والأطراف السينوغرافية الأخرى.

فالملفوظات عادة هي حوامل لدلالات لغوية/إبلاغية، للمشاعر والأشخاص ثم الأفكار التي يهدف طرحها النص المكتوب (الدرامي). لكن عند تجسيد وتحقيق النص على الركح (النص الممسرح) نرى موقف المخرج من خلال أسلوب إخراجه للكلم، ونبرة صوت الممثل ثم طريقة الإيماء حركيا مما يعطي دلالة تأكيدية لكل كلمة يتلفظ بها.

وبهذا المعنى فكل مقطع أو مشهد داخل العرض هو سيما دلالية. بالإضافة إلى الملفوظ هناك أنساق دلالية أخرى في نسيج النص الممسرح، وهي عبارة عن توابع علاماتية مرئية وسمعية ثم أنظمة تواصلية مع المتلقي.

هذا التداخل بين الوسائل المكونة للتعبير الركحي، وبالرغم مما قد تعطيه من غنى سيميولوجيا لفن العرض، إلا أنها تطرح إشكالات عديدة على مستوى التحليل الإجرائي سيميائيا للعرض -هل نعتمد التمفصل؟ أم نفتت العملية المسرحية (العرض) إلى حلقات ووحدات زمنيا (بداية - نهاية).

لكن بما أن العرض (النص الممسرح) وتوابعه متموضع داخل الفضاء الزماني كما في الحيز المكاني. فالتحليل هنا يبقى أكثر تعقيدا. وعليه وحتى لا نقول باضطراب وتذبذب المنطلقات السيميولوجية المؤهلة للوصول إلى استنتاجات تتعلق بدور مختلف منظومات العلامات المكونة لظاهرة العرض المعقدة، علينا إذن التعامل والتعاطي مع العرض من موقف الباحث عن المسلكية التي تحكم هذه الفوضى المنظمة، الناتجة عن ثراء ما يحدث أثناء العرض المسرحي.

تفكيك العملية المشهدية:

إذا كان العرض المسرحي يعتمد بالدرجة الأولى على العلامات المصطنعة، فهذا لا ينفي وجود علامات طبيعية في العرض، لكون أدوات وتقنيات الفن المسرحي متجذرة في الحياة، بحيث من الصعب تحييد العلامات الطبيعية عنها. فخصائص وعادات الشخصية دوما متلازمة لوجوه المعنى المقصود، إلى جانب الإبداع في الأداء إراديا عند شخصية ممثل ما. لكن قد تتعقد العملية بتداخل العلامات المصطنعة بالطبيعية.

فلو صدر صوت مضطرب عن ممثل شاب، يؤدي دور رجل عجوز، فهو هنا يؤدي علامة مصطنعة، أما لو كان هذا الصوت المضطرب صادرا عن ممثل طاعن في الكبر، فالعلامة طبيعية على الخشبة لا افتعال فيها، كما في الحياة الواقعية، وهو في ذات الموقف فعل علاماتي، إرادي واع. بمعنى آخر عندما يقدم الممثل الشاب دور الشخص المسن، بارادة الممثل فقط -لكونه في هذا الموقف لا يستطيع التكلم بطريقة مختلفة- فإن نبرته وصوته بكل تأكيد يصبح علامة مصطنعة وفق ما يمليه النص المشخص المسرح، أو بتعبير آخر رؤية المخرج.

وكثيرا ما كانت هذه القضية بمثابة مربط الفرس كما يقول أسلافنا، بالنسبة للأنواع، والمدارس المسرحية(2) من حيث أسلوب الإخراج -من حيث الفرق ما بين عرض/قراءة أم استعراض مسرحي- وعلامات الملفوظ بالمعنى الألسني/الدلالي، وكذا الصوتي والمثال البارز هنا البيت الشهير على لسان أورست: (...) لمن هذه الأفاعي، تصفر فوق رؤوسكن. Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes في مسرحية اندروماك لراسين(3).

وقد تكون طريقة تلفظ الممثل أكثر تلونا وتأثيرا، حتى وإن كان هذا الملفوظ حياديا غير معني بالفضاء الظاهري، كما فعل أحد الممثلين في فرقة

ستانيسلافسكي Stanislavski في أداء لفظة (هذا المساء) على وجوه مختلفة، بحيث مكن مستمعيه في القاعة من إدراك خلفيتها الدلالية بفضل عناصر الأداء من تنغيم Intonation وإيقاع Rythme وسرعة Vitesse ثم كثافة Intensité.

بهذا المعنى يصبح النص الدرامي هو المتحكم الأساس بسيميولوجيا المسارات الدلالية للنص. أما النص المشخص المسرح المحقق على الخشبة -الإخراج- فله الكلمة الأخيرة بحيث يتصرف حذفا أو ابتكارا في النص وذلك بلجوئه إلى القابلية التبادلية داخل مكونات العملية المسرحية. فالنص كتشكيل كلامي يفترض الأسبقية حيث تعقبه الحركة/اللغة، إلا أنه في بعض الحالات قد يحدث أن تأخذ العلامات المادية كاللباس والديكور مكان بعضها البعض -يمكن ملاحظة هذا في بعض المشاهد من -(كأسك يا وطن)-(4). والمعنى هنا حركي ينتقل من موقع دلالي إلى موقع آخر. ثم ينضاف تموضع موقف الطرف الثالث أي المتفرج Implicitement (ضمنيا) في مدى ارتباطه بما يعرض على المنصة، والقدرة على التعاطي مع العلامات المعروضة بشكل متفاعل وفاعل. وهو مرتبط أو محكوم برؤية النص المشخص (المخرج) الذي يحدد له الزاوية التي لا يمكن له الاستغناء عنها لفهم العرض في حالة ما إذا كان العمل أو النص الدرامي أو الأسلوب المتبع في الإخراج يهدف إلى إيصال مجموعة من العلامات بشكل متزامن أو حتى في حالة طرح المجال مفتوحا لسيميولوجية النص. وهذه العملية هي التي تجعل المشهد المسرحي يفهم ويصل بأشكال ودلالات مختلفة إلى المتلقي (المتفرج). فلو أخذنا مثلا مشهدا من (حافلة تسير) للمرحوم عزالدين مجوبي، فسنلاحظ أن المتفرج يعير الموسيقى المصاحبة للمشهد اهتماما أكبر مما قد يعطيه المتفرج الجالس بجانبه لكلمات وأسلوب وطريقة الأداء والإلقاء. تعددية التلقي هذه إذن، هي التي تميز خاصية انفتاح النص مسرحيا ودلاليا أمام المشاهد.

إشكالية النص -العرض- المتلقي:

تعد عملية إسناد الأدوار للممثلين، حجر الزاوية في أي بناء إخراجي للنص، من حيث الفهم والتفسير والرواية. إذ أن مفهوم المسرح في أبسط معانيه هو نص وممثل يقوم بعرضه وتجسيده على الخشبة، يضاف إلى ذلك العناصر المصاحبة، والمتمثلة في الديكور والملابس والإضاءة ثم الموسيقى، بغية تقريب الرؤية وتحقيق التفسير ثم إيصال الفكرة المتوخاة. فإذا كان الممثل هذا هو الأساس الرئيسي في العرض المسرحي لتبليغ النص فالإشكال الذي يطرح يكمن في الإيصال ومدى تحقيقه في مقابل الممثل من حيث ملاءمة الدور وتوزيعه، ثم قدرة هذا الممثل وكفاءته لتحقيق تعليمات النص (Co-texte) وملاحظات الإخراج (نص العرض المسرحي).

فمن المؤكد أن التناص (Intertextualité) كنتيجة لعلائقية النصين: الدرامي والمشخص، تحكمها شبكة من الضوابط تتصل بعض نواحيها في تبعية النص المشخص للنص الدرامي في بنية العمل والملفوظ والروامز المسرحية المصاحبة. لكن ليس معنى هذا تطابق قارئ النص الدرامي مع متلقي النص المشخص (المتفرج) وتساويهما في إدراك النص بالطريقة والأسلوب نفسه. إضافة إلى خصوصية العملية الإدراكية التي ينطلق منها قارئ النص، بينما يتعامل المشاهد متلقي النص المشخص مع أشكال نسقية عبر ما تطرحه المحمولات السينوغرافية. إذ أنه يتعامل مع الملفوظات وهي عارية، منزاحة عن حيزها وفضائها الدرامي وعبر تكوينه الشخصي أي مستوى إدراكه واستيعابه ثم زاده المعرفي والثقافي، ليموقع ذاته تجاه النص المشخص. من هنا كانت طبيعة العلاقة ما بين هذا المتلقي/القارئ والنص نابعة من ذوقه ورصيده المعرفي وعلاقته بالنص من خلال الخشبة والروامز المسرحية.

يمكن إذن التعامل مع النص الدرامي، على أساس أنه مكون من عدة رموز لكل منها محموله الخاص، وصيغ لغوية وفقرات وتعابير مختلفة

المستويات داخل النص، أي أن النص الدرامي في مفهومه الواسع العام، هو فضاء شاسع لعملية إنتاجية بين المبدع والمتلقي تقترح مجالا لتفكيك لغة التواصل والأداء والتعبير، بحيث يتم خلق علاقة لغوية نابعة من الرصيد الاجتماعي/المعرفي والمكنون التاريخي الوراثي، وهو ما نقصده بقولنا قراءة النص.

إشكالية الثنائية:

يمتاز النص المسرحي عن غيره من الفنون الإبداعية الأخرى، بخاصية تتمثل في هذه الازدواجية. أو بتعبير آخر إشراك مبدعين اثنين في انتاج ما نسميه: نص المؤلف ونص المخرج، فإذا كانت هذه الظاهرة في بعض جوانبها قد تم التعامل معها، على اعتبار أن النص الدرامي جزء مغلق في العملية المسرحية (العرض)، فلا يمكن قراءته إبداعيا في إطار النص المسرحي (العرض والإخراج). هذا الانغلاق/التبعية طرح عدة تساؤلات أدت إلى بروز وجهات نظر كثيرة(5) حاولت فك أسر هذه العلاقة غير الطبيعية ما بين النص المشخص والنص الدرامي (المكتوب). وقد حاول أوتاكار زيش (Ota Kar Zich) في كتابه: علم جمال الفن والدراما التوفيق بين النصين داخل النسق بشكل تكاملي.

وقد دأبت فيما بعد كثير من المناهج -على رأسها السيميائية والبنوية- نحو خلق علاقة ترابطية سينوغرافية في شكل رباط يجمع ما بين النص الدرامي والمسرحي، فلحد الآن لازالت بعض المدارس تتعامل في الإجراء النقدي مع النصوص المسرحية من منظور التعامل مع الأجناس الأخرى كالقصة والرواية وغيرها، في حين تتجه الدراسة نحو النص المسرحي في سياق سيميائي، مما يخلق توترات جدلية بين النص والعرض. والعلاقة أصلا ترابطية كما تؤكد الباحثة P.G. Poliaté بالنسبة لوحدات تمفصل

النص الدرامي على اعتبار أنها لا تشاكل وحدات النص المنطوق (اللساني) القابلة للتجسيد على الركح، وإنما على أساس كونها رسما بيانيا (لغويا) لإفتراضية المسرحة لما هو مكتوب(6) مما يؤكد أن الدرامية النصية في مكنونها ما هي إلا أنساق لغوية، تصبح ملفوظات من خلال نموذج الصيغة التي نقدمها أو نعرضها، أي اسقاطات الاخراج أثناء تشخيص النص.

فإذا كان النص الدرامي هو المادة الأساس للنص المشخص، فإن ابداع ورؤية المخرج للعرض بمكوناته المختلفة، تمثل جوهر وكيان العرض. من هنا توزعت الرؤى بين نظرية:

1 - المخرج هو مؤلف النص

2 - ونظرية امانة المخرج وحرفيته تجاه النص فكرا ولغة ولونا.

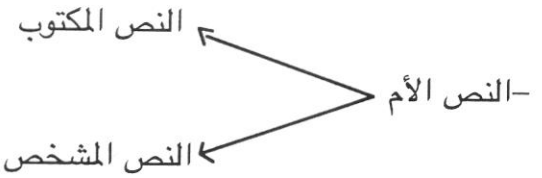
بغض النظر عن الكاتب كصاحب حق في كل ذلك، مما طرح بشكل حاد إشكالية المخرج المتمثلة في أنه يبدع عن طريق الأخر، وانطلاقا من ابداعات الغير(7).

القائلون إذن بأولوية العرض كأساس لأي فهم نشاطي مسرحي، لا يحتل النص المكتوب (الدرامي) فيه إلا دورا ثانويا، ضمن العناصر الأخرى المصاحبة. ويفهم من هذا أن النص لا يعتبر مشخصا إلا لحظة تحقيق شروط الحضور المسرحي، بمعنى عرضه لأداء فعل الفرجة. وقد حاول من ذهب هذا المذهب إلى ترك التعامل مع النص المكتوب واعتبار النص المشخص هو الاحتفالية المنتجة حيويا على الركح بين الممثل والمتفرج. وهذا ما ذهب إليه المسرحي أداموف Adamov عندما قال: «... إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض. واعتقد أن العرض ليس شيئا آخر سوى اسقاط حالات إنسانية بصور مخفية في عالم محسوس. يجب على المسرحية أن تخلق مكانا يلتقي فيه العالم الظاهر مع العالم الباطن، كي يتلامسا ويتصادما، إن ما أريده من المسرح وما أحاول

أن أقدمه في مسرحياتي هو هذا المضمون الخفي الذي يجب أن يتطابق حرفيا وجسديا مع المضمون الواقعي. فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة وقوالبها الجاهزة»(8).

وهو نفس القول والمعنى الذي أراده بريخت في كتابات حول المسرح عندما شدد على أن .. المسرحية غير جديرة بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على خشبة المسرح. وخوفا من سطوة العرض المسرحي على بنية وأفكار النص المكتوب، كان المسرحي نعمان عاشور يحضر التدريبات على مسرحياته (نصوصه) بل كان يطالب بإخراج هذه المسرحيات بنفسه، خوفا من تدخلات المخرجين فيما يريد توصيله(9). إذا كان هذا رأي أصحاب نظرية أولية الإخراج على النص الدرامي المكتوب أو بتعبير آخر من يناصر العرض على النص، فالطرف المقابل المدافع على النص لا يرى في العرض المسرحي «النص المشخص» إلا تحقيقا وتجسيدا للنص المكتوب، الذي يشكل عالما مسرحيا قائما. وما العرض المسرحي إلا عنصرا وظيفيا من عناصر المسرحية. الإخراج في مفهوم هؤلاء إذن هو الإعراب الأمين عن حرفية النص. فبالدرجة الأولى هو نص كتبه مؤلف للمسرح -لكي يشخص- ثم قدمه مخرج، وأداه ممثلون، وشاهده متفرجون سوف يحكمون على نجاحه أو على إخفاقه. لكن ما يهمنا هنا في هذه المداخلة هو التأكيد على استحالة فصل النص المكتوب/اللغوي عن سياقه المسرحي. إذ لا يمكن أن يكون الخطاب/الحكاية حكرا على العرض أو النص المكتوب وإنما يتموقع في الاستعمال المتناعم للغة العرض والنص في ذات اللحظة بين المعروض والمكتوب، المرئي والمسموع. فما جدوى أن يترجم المخرج النص أو يشرحه؟ أو يقتصر على تنفيذ ما هو كائن ومسرحي داخل النص ذاته. طبعا هذا لا ينفي إشكالية المخرج المتمثلة في أنه يبدع عن طريق كتابات الآخرين كما سلف.

لو حاولنا تفكيك إشكالية العملية المسرحية من خلال السؤال الآتي: هل العملية المسرحية نص مكتوب أو منطوق؟ أم منطوق ثم مكتوب؟ لا نجد موقفا أسلم من اعتبار المسرح نصا دراميا بالدرجة الأولى يتم تحقيقه وقراءته ضمن إطار احتفالي وهذا ما أسمته الكاتبة جوليا كريستيفا J. Kristiva النص الأم الذي يضم النص الذي سيكتب والنص الذي سيعرض.



بحيث ينتقل الممثل من النص الأم إلى العرض المسرحي من دون حاجة للمرور عن طريق النص المكتوب.

العملية المسرحية إذن Théâtralité عبارة عن كوكبة من الرموز codes التي تخرق المفهوم الكلاسي التقليدي لمصطلح النص، مفهوم قائم على رزمة من اللقطات المتدافعة والإيماءات، المتفرج طرف فاعل وفعال داخل نسقية تصميم النص canevas du texte بحيث عليه أن يحول الحركات واللقطات إلى لغة طبيعية منطوقة langue naturelle وتتحول الفضاءات المسرحية إلى حقل لإنتاج العلامات اللامتجانسة بحيث تصدم المتفرج وتدفعه للبحث في ظلالها ومعانيها وقراءتها موضوعيا خارج دائرة إرهاب النص والعرض معا. ولربما من أجل هذا فقط، يمكن أن ننصف بريخت(10) عندما شدد على التفريق بين الكاتب المسرحي، المبدع الوحيد الأوحد لنصه،

وبين المخرج المسرحي الذي عليه وضع النص قيد التنفيذ. فإن كانا معا -الكاتب والمخرج- منفذان لمنتوج واحد، فإن هذا لا يعني بالضرورة تقيّد المخرج بالكاتب. مما يعطينا في النهاية فضاءين للكتابة، فضاء النص وفضاء العرض بشكل متمايز.

الإحالات: REFERENCES

(1) – مع الإشارة إلى أن تحليل المنظومة الدلالية semantique للغة المسرحية يبين لنا الفروق بالنسبة للأنماط اللغوية الأخرى في القصة والرواية. كون العلامة الدلالية للخطاب المسرحي ليست إلا عنصرا واحدا من عناصر بنية التعبير المسرحي، وهي بنية تحتوي على الإيماء والحركة والصمت.

(2) – على سبيل المثال: رؤية الإتجاد الستنسلافسكي (Stanislaviski) في مقابل رؤية الاتجاه الملحمي البريختي (Bertolt Brecht)

(3) – كما جاء على لسان أورست: انظر مسرحيات راسين -الجزء الأول- نقلها إلى العربية طه حسين، منشورات جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، دار المعارف بمصر، 1968 .

(4) – هذا العمل المشحون بالتشكيل الدلالي غني سيميولوجيا من حيث الإخراج بفضل فريقه ابتداءا من محمد الماغوط إلى آخر فرد من أسرة (كأسك يا وطن).

(5) – يمكن الرجوع إلى دراسة الناقد: كير إيلام: حول سيمياء المسرح والدراما في نصها العربي بقلم رنيف كرم، مطبوعات المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1992 .

(6) – ص، 314 سيمياء المسرح.

(7) – P. Larthomas, Technique du théâtre, p. 5.

(8) – A. Adamov, La parodie, p. 11.

(9) –نعمان عاشور: خالق النص وصاحب العرض، ص 7.

(10) Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, l'Arche Editeur, 1971, Paris.

من كتاب عمل المسرح – فرقة برلين Theaterabeit