المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي

د. رياض موسى سكران
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:
تتشكل لغة العرض المسرحي من خلال مجموعة أدوات مادية وعناصر معنوية, فالممثلين والأزياء والإضاءة والإكسسوارات التي تمثل الكيان المادي للعرض, تمثل في الوقت ذاته كيانه المعنوي, عندما تتحول من مفردات تشكيلية في فضاء العرض المرئي الى علامات حاملة لمدلولاتها التي تنتج معنى يتشكل عبر ارتباط وتداخل وترتيب حركتها, لتبدو كما لو إنها مفردات صياغة لغوية تتشكل في سياق جملة تحمل معناها المنفتح على أفق التلقي، أي إنها تمثل لغة خطاب العرض المسرحي..
وبما إن العرض المسرحي يرسل للمتلقي إيحاءات متواصلة تتخطى حدود التعبير الذي تنقله جميع تلك الأدوات, وهي تباطن جزءا كبيرا من المعنى, فان ما لم يصرح به العرض علنا, أو ما لم يود أن يكشف عنه مباشرة, والذي يوازي ما نطلق عليه (المسكوت عنه) في الأدب, هو صيرورة دائمة، ما إن يحسب المتلقي إنه وصل إليه, حتى ينفلت منه ويتقدم, وكل محاولة يقوم بها المتلقي ستكون إضافة وحدة صغيرة من وحدات بناء هيكل المعنى العام الذي يسعى العرض الى اقتراح خطوط ملامحه العامة.. فما هي أطر وحدود المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي..؟ وما أبعاده الجمالية..؟
وقد اختار الباحث عرض مسرحية (إنسوا هيروسترات) عينة لتطبيق ما جاء في الفصل النظري من البحث, وكانت أهم النتائج التي توصل اليها إن المسكوت عنه في لغة العرض يسحب المتلقي إلى ماهية الصراع الدرامي وجوهر تشكلاته الإسلوبية وتمفصلاته الجمالية، والمتلقي يؤسس قراءته للعرض وهو ينطلق أساسا من متن النص الدرامي، لتتحقق بذلك ابرز منطلقات البناء الجمالي التي تتشكل عبر معطيات المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي.

Untold Story in the Language of Theatre

Dr. Riyadh Mussa Sakran
University of Baghdad - College of Fine Arts - Theatre Dept.

Abstract
The language of theatre is made by a number of physical tools and moral elements. So as the actors, costumes, lightings and accessories represent the physical aspects of the show, they also represent its moral aspect too. When they transform from plastic words in the space of the visual show to become signs carrying its indications that give the meaning through the link, overlap and arrangement of its movements so as to finally look like as wording in a sentence carries the meaning and represent the language of theatre speech.

The show usually sends the recipient continuous signs that go beyond the limits of expressions that are conveyed by these tools, and that cover the largest part of the meaning. So what is kept hidden or unannounced, which is called the (Untold Story) in literature, is known as a constant image that reaches to the recipient and all of a sudden it goes away and proceeds. Every attempt that the recipient tries to take would add one segment to the whole meaning structure that the show is drawing. Therefore, what is the frames and limits of the untold story in the language of theatre..? and what is its aesthetic dimensions..?

The researcher chooses "Insu Herostrat" as a sample to apply what is given in the theoretical chapter of the study. The most important results that the researcher has come up with are that the untold story in the language of theatre draws the attention of the recipient to the meaning of the dramatic conflict and its stylistic forms and aesthetic aspects, and so achieving the most significant springs of the aesthetic structure that are made by the datum of the untold story in the language of theatre.

مشكلة البحث:

حين يجد المتلقي إن لغة العرض المسرحي غامضة لا تكشف أسرار معانيه بيسر وسهولة، فانه سيأخذ على عاتقه مهمة توليد معانٍ مقترحة وأضافتها الى العرض، إلا إن اغلب تلك المعاني, لا تعدو كونها فرضيات محتملة, وسواء أكانت هذه الفرضيات تمثل قراءات واقعية أم متخيلة، فان فاعليتها تتوقف على مدى ارتباطها بالمحيط الملائم لحركة المعنى, وذلك يتآتى من خلال اقتراح معايير مناسبة للتعاطي مع العلامات, ومن ثم الوصول من خلال هذه العلامات الى معنى العرض ومدلولاته, انطلاقا من إن أهم أهداف العرض المسرحي هو خلق حالة من التواصل بينه وبين المتلقي, ومثل هذه الوظيفة التواصلية مشروطة دائما بالمقصدية, أي إرادة المرسل (العرض) تبليغ شيء ما الى المرسل إليه (المتلقي), وهي الأرضية التي انطلق منها (سوسير) لبناء رؤيته في السيمياء التواصلية, وهي تشكل منطلقا وقاعدة يقوم على أساسها تشكيل خطاب العرض المسرحي..

وبما إن لغة العرض المسرحي تتشكل من خلال مجموعة أدوات مادية وعناصر معنوية, فالممثلين والأزياء والإضاءة والإكسسوارات التي تمثل الكيان المادي للعرض, تمثل في الوقت ذاته كيان العرض المعنوي, عندما تتحول من مفردات تشكيلية في فضاء العرض المرئي الى علامات حاملة لمدلولاتها التي تنتج معنى يتشكل عبر ارتباط وتداخل وترتيب حركتها, لتبدو كما لو إنها مفردات لصياغة لغوية تتشكل في سياق جملة تحمل معناها المنفتح على أفق التلقي، أي إنها تمثل لغة خطاب العرض المسرحي..

وبناء على ذلك, فان قراءة لغة العرض المسرحي بهذا المفهوم, تستند بدرجة عالية على دعوة (سوسير) الى دراسة جميع أنماط العلامات, لسانية كانت أم غير لسانية, بوصف العرض المسرحي هو لعبة صناعة ذلك الطقس الذي يتماهى فيه ومعه المتلقي, من هنا نفترض بان الشخصيات المسرحية وحضور الممثلين والعلاقات بين مجمل مكونات فضاء العرض, إنما هي وحدات أساسية لتشكيل لغة العرض, وهي تشكل منطلقاً إجرائياً للمقاربة السيميائية.

ولان العرض المسرحي يرسل للمتلقي إيحاءات متواصلة تتخطى حدود التعبير الذي تنقله جميع تلك الأدوات, وهي تباطن جزءا كبيرا من المعنى, فان ما لم يصرح به العرض علنا, أو ما لم يود أن يكشف عنه مباشرة, والذي يوازي ما نطلق عليه (المسكوت عنه) في الأدب, هو صيرورة دائمة، ما إن يحسب المتلقي إنه وصل إليه, حتى ينفلت منه ويتقدم, وكل محاولة يقوم بها المتلقي ستكون إضافة وحدة صغيرة من وحدات بناء هيكل المعنى العام الذي يسعى العرض الى اقتراح خطوط ملامحه العامة.. فما هي أطر وحدود المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي..؟ وما أبعاده الجمالية..؟

- المقاربات القرائية للغة العرض المسرحي:

بما إن مناهج النقد الحديثة رسخت حقيقة وجود قراءات أخرى ممكنه ومتعددة للعرض المسرحي ذاته، وهي تمثل مجموعة من المعاني المفتوحة التي يمكن تبنيها والدفاع عنها، مع إنها قد تناقض قراءات ومعان أخرى قابلة أيضاً للتبني والدفاع, فإن مناهج النقد المسرحي تحاكي وتتماهى مع نظريات ومناهج النقد الأدبي الحديثة، لاسيما مناهج ما بعد البنائية، فهي تطمح الى تعليل انفتاح المعنى وتعدد القراءات, ودراسة الاشكالات التي تتولد عند محاولة استخلاصها من العرض المسرحي، وهي محاولة تكشف عن حقيقة عدم إمكانية الوصول الى معنى ما بشكل كامل ودقيق ومباشر وبعيد عن الالتباس، وهذه الحقيقة هي التي فتحت المجال واسعا للحضور الفاعل لمناهج القراءة والتلقي, القائمة على أساس اقتراح مقاربات سيميائية لقراءة وتأويل لغة تشكيل العرض المسرحي, فضلا عن تماهي تلك المقاربات القرائية للعرض المسرحي مع مفهوم التعددية النصية في الذي تداولته الكثير من الدراسات النقدية الحديثة(١).

من هنا فنحن سنعمد الى استعارة مجسات بعض المناهج النقدية والإجراءات المتجهة صوب دراسة النص الأدبي، لاسيما مناهج ما بعد البنائية, حيث إنها ((انبثقت جميعاً من محضن الدلالة، والميل الى نبذ التصور النقدي البنائي المؤمن بأحادية نظام الدلالة المستنبط من الملفوظ اللساني ذاته، وإقامة التصور البديل القائم على تعددية المراكز الدلالية، ولا نهائيتها المستخلصة من الأنساق العلامية المتباينة للخطاب الأدبي))(٢).

فالعرض المسرحي ليس مجرد انعكاس لفعل يومي يمكن أن يقدم على خشبة المسرح من خلال عناصر بناء وأدوات استعمال مباشرة لا تحمل في داخلها شحنة دلالية تنطوي على قيمة شعرية، فضلا عن إن العرض لا يستحضر الأشياء كما هي بشكلها وصيغتها اليومية التقليدية المعتادة، بل إنه يعيد صناعتها على وفق منظومة اشتراطات صناعة اللعبة المسرحية التي تنطوي على بنية جمالية تمنح العرض ماهيته الفنية انطلاقا من حقيقة العمل الفني المتمثلة في: ((إن تسمية الشيء في العمل الفني يسلبه ثلاثة أرباع المتعة التي تكمن في السعادة التي نشعر بها ونحن نحرز المعنى شيئاً فشيئاً))(٣).

فالعرض المسرحي هو (محاكاة) لأشياء حية, وليس عرضاً سرديا أو تقديما وصفياً لها، وهو رؤية تعيد إنتاج الحياة, بعد إخضاعها لقانون الفن الذي يسعى لأن يعمم التجارب الفردية الواقعية الحقيقية الخاصة, ليقنع المتلقي بشموليتها وانفتاحها, مع الوقوف على تلك الحقيقة التي ترى بان: ((المسرح, وعلى الضد من الرواية والقصة والشعر، يمتلك مفردات للأشكال، الظاهر منها والمعقد، وكذلك يمتلك تقنية سينوغرافيا العرض المثيرة للجدل))(٤).

ففي محاولة البحث عن المعنى في العرض المسرحي، لا نجد الحقيقة ظاهرة على السطح، فهي ليست الشيء مجرداً من شيئيته، وإنما هي الشيء وما يكمن فيه من شيئية خاصة، وبهذا المنظور تتضح ضرورة الحفر في الطبقات الباطنية وصولاً الى الأساس الذي قضى بان يكون دال العرض دالاً ومدلوله مدلولاً، فالبحث عن المعنى هو ((سلوك اركيولوجي يحفر عميقاً في بنية نص يقدم نفسه وكأنه يخفي كنزاً))(٥), وفي تلك العملية اللانهائية يكمن مصدراً رئيساً من مصادر

حيوية العرض المسرحي، ومصدراً مستمراً لقيمته الجمالية بالنسبة للمتلقي، اذ يمكنه أن يستقبل رسالة العرض بالمستوى نفسه الذي يدعوه الى الافتراض إن هذا الخطاب المقدم بشكل عرض مسرحي قد قصد منه أن يقرأ بهذه الطريقة أو تلك، وجرى تركيبه وفقاً لذلك، وفي ضوء التركيز على المعنى بوصفه غاية أو دلالة, أي تلك المجموعة التي لا نهاية لها من التشابهات القائمة على الافتراضات العامة التي يوحي بها العرض المسرحي, فما يمنح الحياة للعرض تحديدا, هي تلك الصفة اللانهائية التي يتمتع بها، تماهيا مع حقيقة إن: ((ليس هناك معنى حقيقي للنص(...) وان العمل الفني معين لا ينضب من المعاني))(٦).. وهكذا نقرأ أعمال شكسبير وأبسن وتشيخوف مثلاً أو أعمال كوبو، ارتو، بيتر شومان، أريان مينوشكين، روبرت ولسون، ريتشارد فورمان، وذلك لأنها تظل أعمالاً مفتوحة لا تنضب ولا تنتهي لأنها تثير النقاش باستمرار وتطرح الأسئلة على الدوام, فالعبارة التي قالها فاليري تتيح المجال لقراءتين من وجهة نظر إيكو(٧) : الأولى إن المرء بوسعه أن يتصرف بنص ما على وفق ما يحلو له، والثانية هي التي تخول المتلقي بان يطلق قراءات تأويلية لا متناهية.

وتكمن مقدرة المخرج المسرحي في صياغة عرض يرسخ في الذاكرة، وذلك عندما يدفع المتلقي الى تطوير معانٍ وخصوصيات، ربما لم يتخيلها هو نفسه وإطلاق قراءات جديدة لها، وهنا سنقف إزاء حقيقة عدم ضمان صحة بعض تلك القراءات، لذا فالمخرج يسعى لان يجنب المتلقي خطأ التقدير أو (سوء الفهم) قدر استطاعته وذلك باختيار تلك العلامات التي تحقق فعل التواصل والتعاضد ما بين العلامات بعضها البعض, لتنتج مقولة العرض التي تشبه في تركيبها المقولة اللغوية من جانب, وما بين العرض والمتلقين من جانب آخر, وهذه العلامات التواصلية, هي التي تميز العرض وتساعد على التقدم السريع في بدء بث (الروح) في معناه.

- تجليات المعنى في المسكوت عنه:

عندما يوقظ العرض المسرحي معنى ما، لم يكن مصرحاً به أثناء المشاهد, فان هذا المعنى يتمظهر بوصفه نتاج تفاعل بين العرض والمتلقي، وصار ينبض بالحياة عبر تلك الأواصر التي ربطت العرض بمتلقيه من خلال تعددية قراءاته وافتراضاته التي تختلف أو تتشابه مع قراءات وافتراضات المتلقين الآخرين بدرجة نسبية، فالعرض المسرحي –حسب أرسطو – لا يروي ما حدث، بل ما يمكن أن يحدث على وجه الاحتمال أو الضرورة, والمتلقي يستنطق العرض بما يمكن أن يقوله أو بما لم يقله صراحة، ومهما كانت دلالات العرض واضحة الا إن معناها ((لا يحدد, بل يعتمد على تأويل المُشاهد الذي يتلون بتوقعاته، وتحفل المسرحية بالأمثلة على ذلك حتى لتعد بحق درساً عملياً في نسبية المعنى))(٨), ففعل القراءة التأويلية يتحرك على وفق منحنيين: الأول ينطلق من العرض الى المتلقي، والثاني من المتلقي الى العرض، وفي نقطة تمفصلهما يتمظهر المعنى، أي إن عملية البحث عن المسكوت عنه تحدث بتأثير العرض نفسه وبمساعدة الإشارات والعلامات التي يبثها فتساعد المتلقي على تجنب سوء الفهم.

ومهما تكن ضوابط العالم الدرامي الذي يتأسس عليه بناء العرض المسرحي، فان المسكوت عنه في العرض، في كثير من الأحيان يكون أكثر أهمية وإقناعاً، لأنه يمنح فرصة أكبر واحتمالات أكثر للتقدم باتجاه الوصول الى المعنى الذي يسعى خطاب العرض لتحقيقه, اذ إن الشخصيات والسينوغرافيا وباقي المكملات تظهر الكثير من الأفعال والإحالات دون أن توضحها بشكل مباشر, ولأن المخرج يسعى من اجل صياغة خطاب مفتوح من خلال العرض المسرحي، فانه معني أيضاً بالاتصال غير الكلامي، فلغة العرض المسرحي ((ليست بالضرورة لفظية تماماً، اذ يمكن لأنظمة أخرى من الدلالات أن توجد لتقدم عدداً من القراءات المحتملة دون الحاجة الى إبراز إحدى هذه القراءات كقراءة حقيقية وحيدة))(٩), والعناصر المرئية في فضاء العرض السينوغرافي تأخذ مساحة، ربما تفوق مساحة الحوار، في خلق كيان العرض, ((فالمرئيات تلعب دوراً أهم من الألفاظ في فك شفرة العرض وعملية التوصيل والتأويل))(١٠), أي إن العناصر المرئية والصمت والأصوات غير الكلامية تشكل جزءاً من إستراتيجية العرض المسرحي, ((فبالكلام تعبر فقط عما يلزم الممثلين قوله، لكن نغمة صوت الشخصية، لغة الجسد، التعبيرات عن الانفعالات، كلها يجب أن ترافق الكلام المحكي بالتصاق قوي، وهذا ما يسمى بـ(نصف النص)، فما بين السطور يدعم ما قد قيل أو قد يناقضه، وفي كل حالة فان ما لم يُقل يمكن أن يكون أكثر أهمية وإقناعاً في العرض المسرحي))(١١).

فمعنى العرض يكمن في نسيج من الاستعارات والتشبيهات، وهو (شفرة) مفاهيم مؤلفة من تنضيد دلالي وتراكم علامي وتوظيف خيالي، وهذا ما ينسجم مع أطروحة بارت، حيث يقول: ((لا يجب أن يعبر الفني الدرامي عن الواقعي، بقدر ما يدل عليه))(١٢), فالعرض ليس تلك المساحة التي تكشف عن معناها من خلال السطح المرئي والمسموع، وهو ليس ذلك العمق الذي يختبئ فيه المعنى الذي ما إن نخترق الجدار الرابع حتى نصل إليه، انما هو فضاء تتعدد سطوحه, وعمق لا قرار له، وان كان مؤسساً على نظام وسياق راسخ وكانت له قواعد بناء واشتغال متينة, فانه يبقى مفتوحاً ويشكل على الدوام مساحة يمكن التسلل من فجواتها على إن المسكوت عنه في العرض المسرحي ((...هو ما ينبغي أن (يفعل) على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة، وواعية من جانب القارئ))(١٣), فالعرض المسرحي لا يقدم ثيمته ومعناه للمتلقي وكأن هذا المعنى يطفو على السطح، بل انه يجعل المتلقي يركز في البحث عن إجابات لأسئلة تظل تنمو وتتوالد, مثل: ماذا يريد العرض أن يقول..؟ ما الذي تسعى الشخصيات الى تحقيقه..؟ ما الأفعال التي يفترض أن تقوم بها للوصول الى مبتغاها..؟.... ليضع افتراضاته كاجابات عن كل تلك الأسئلة ولغيرها، ومن ثم سيحصل المتلقي- أثناء تقدم سير العرض- على المعلومات التي تلزم لإدراك أفق المعنى، وكل حسب

فهمه الخاص، فما لا يقوله العرض، وما لا يصرح به يشكل بالنسبة للمتلقي ((فرصة إبداعية، عليها تقوم حريته في التأويل، ولو إنها حرية محدودة لأنها مراقبة أو موجهة في الأقل))(١٤), فضلاً عن ذلك فان المتعة المسرحية بالنسبة للمتفرج تكمن في الاختلاف بين ما يقال وما يظهر، وما يبدو مثيراً بالنسبة للمتفرج ينبثق من الفكرة القائلة بان المرء لا يظهر ما يقال..

- لغة الايحاءات والايماءات:

لعل إدراك البعد المباشر لأي عمل فني أو تحديده أمر يسير، فهو يتمثل في التركيبة المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق موح ومعبر, غير إن الأبعاد العميقة الأخرى له لا يحسمها البعد المباشر ولا يصل إليها، بل إن قيمة ما يبوح به العمل الإبداعي لا تتمثل في المعنى المباشر، وإنما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي(١٥), من هنا كان (ارتو) يؤكد دوماً على ضرورة العودة الى المنابع الإنسانية للمسرح وإعادة الحياة إليه عبر كل ما يشكل جزءاً من غموض وجاذبية الفتنة السحرية للأحلام، فهو لا يريد من المسرح أن يقدم نفسه الى العيون ولا الى الانفعال المباشر للعقل، بل إن ما يدعو إليه هو الوصول الى تحقيق انفعال سيكولوجي بعينه، من خلاله ستنبثق كل أعماق القلب السرية الى العلن, وهذه هي الفكرة الأساسية التي طرحها تحت عنوان (المسرح وقرينه)(١٦)، أي المسرح كواقع والحاجة الى صدمة المتلقي بقسوة وإيصال تلك الأفكار العميقة والغامضة بوسائل ليست أقل من السحر في غموضها وتلبسها وغرابتها، ليكون عندئذ بمقدور المسرح الإيحاء بتلك الأعماق السرية والغامضة والمجهولة والمتخفية في الشيء وما وراءه، فالمسرح بالنسبة لـ(أرتو) عبارة عن ميتافيزيقيات محفزة, ((انه خزان طاقات مؤلف من أساطير لم تعد مجسدة من قبل الجنس البشري، بل إن المسرح هو الذي يجسدها))(١٧), فالمسرح هو قرين تلك القوة السحرية الفاعلة في التحفيز والتي يكون المسرح مجازاً واستعارة عنها من خلال الشكل الذي يتخذه، ليكشف عن تلك الحقائق السرية التي لا يمكن لغير المسرح عبر لغته الإيمائية أن يعيدها الى الضوء، ((فالإيماءات تمثل ذلك الجزء من الحقيقة المدفون تحت الأشكال))(١٨), وقد وضع (ارتو) ثقته في القوى الغامضة وعنفها، وهو يدعو الى تنشيط هذه القوى المدفونة في المسرح وتجسيدها بوساطته ومن خلاله.

من هنا فان قراءة العرض تقوم على أساس البحث عن المعنى الذي تباطنه لغته, هذه هي الحقيقة التي تقرها مناهج ونظريات النقد قديمه وحديثه، وهذا ما يجعل عملية البحث عن المسكوت عنه ((محكومةً بتقصي المعنى المضمر في المطاوي، أي ما يخفيه المعنى الظاهر(...) وبهذا التصور فان القراءة السطحية ملغاة، لأنها تخرج بالأدب الى حيز التاريخ))(١٩), فالبقاء على حدود السطح الخارجي لا يقود المتلقي الى فهم العرض، بل إن التوغل الى العمق ومغادرة حدود الدال الى فضاءات المدلول, هي التي تتكفل باستجلاء المعنى، فقراءة الدال هي قراءة الشكل أي المظهر الخارجي الذي يغلف المعنى، بينما قراءة المدلول تعني تقصي الجوهر العميق المستتر، فإذا اقتنع المتلقي بان يبقى رابضاً على السطح الخارجي للعرض, فان ذلك ((لا يقود الى ما هو جوهري، أما التصنيف والإحصاء والاستنتاج وصياغة الفروض، فهي أوراق موضوعية مساعدة تعين على استجلاء الدلالات القصية))(٢٠), فالإحالات التي يباطنها العرض المسرحي مثل طاقة لا تفنى ولكن تستحدث وبشكل مستمر, وهنا نجد أنفسنا نتفق مع ما طرحه (إمبرتو إيكو) في: ((إن المعرفة السرية معرفة عميقة(...) وبناء على ذلك فان الحقيقة ستكون هي ما لم يقل))(٢١).

ولان العرض المسرحي لا يعتمد فقط على الكلمة المنطوقة بشكل مباشر أو الحوار بين الشخصيات، فإن المتلقي سيوجه انتباهه الى وجه الممثل وهيئته والى إيماءاته وتحركاته ويركز في نبرة صوته وإيقاعه، بل وحتى تغيير الإيقاع، سواء إيقاع الصوت أو الحركة، فانه يوحي بادراك جديد وافتراضات جديدة وإحالات أخرى, فيما تلتقي خصائص المتلقين وتشترك عند نقطة الشروع في محاولة تأسيس الافتراضات التي تساعد في تحليل النظام الشفري للغة العرض وإحالاته، فعندما ينظر المتلقي الى الخشبة فانه يرى شخصاً يمشي أو يرقص، كما لا يسمع مجرد كلمات، فهو يسمع أغنية أو حديثاً عادياً بنبرة منخفضة أو سريعة، همسة أو صرخة، محادثة سريعة أو إيقاعاً بطيئاً أو سكوناً... وهذه كلها تتحول الى مفردات تشكل لغة وتدخل في صياغة ستراتيجية خطاب العرض, وهنا تترسخ فرضيتنا بوجود قراءات متعددة للغة العرض المسرحي, وهي تمثل مجموعة من المعاني المفتوحة, لا سيما وان التوازي الذي اقترحناه مع بعض المناهج والإجراءات المتجه صوب قراءة النص الأدبي, يتيح لنا القول بان العرض المسرحي هو((كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية))(٢٢).

- قراءة البنى العميقة الخاصة:

يمتلك العرض المسرحي لغته الخاصة المرتبطة بلحظة إبداعه الخاصة, وللمتلقي آفاقه الخاصة التي تتعدل وتتحول في عمليات متبادلة وبتتابع دينامي ((ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك إنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك ،وهكذا..))(٢٣), فمحاولة قراءة لغة العرض المسرحي تدفع بالمتلقي الى محاولة إدراك قصدية ذلك العرض، ولا نبتعد بهذا المستوى عن منطلقات وضوابط القراءة التأويلية للنص، ((أن نؤول يعني أن نمتلك في الحال قصدية النص))(٢٤)، والقصدية هنا هي محاولة التطابق مع ما يريده العرض وما يود قوله، ويوحي به، فما يريده العرض ويسعى إليه هو أن يضع المتلقي في اتجاه تيار معناه، فضلا عن ذلك فان ((التأويل يعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص))(٢٥), وهذا يعني إن قراءة العرض المسرحي هي الكشف عن البنى العميقة الخاصة بأنساق تشكل خطاب هذا العرض دون غيره, من خلال تسليط الضوء على ما لم يشأ العرض أن يقوله أو عمد الى إخفائه، وهنا نقترب بشكل كبير من مفهوم (ايكو) في المسكوت عنه عندما يقرر إن قراءة الخطاب تعني ((التفعيل الدلالي لكل ما يود النص –

من حيث كونه إستراتيجية- أن يقوله عبر تعاضد قارئه النموذجي))(٢٦), وهذا يعني إن المخرج عندما يقدم عرضاً مسرحياً يعني انه يضعه في حركة أفق توقعات الآخر، أي القاريء، وذلك ضمن نطاق إستراتيجيتين: إستراتيجية العرض(مرسل) وإستراتيجية المتلقي(مستقبل), لتكون رسالة العرض عبارة عن تعاضد إمكانيات قرائية متفاوتة ومتباينة, عبر نشاط قرائي حيث تتكامل انساق علامات عديدة فيما بينها لتشكيل لغة العرض المسرحي التي يحتل المسكوت عنه مساحة كبيرة في منظومتها التكوينية..

عينة البحث:

تحليل عرض مسرحية (إنسوا هيروسترات)

تأليف : جريجوري جورن

إخراج : د.فاضل خليل

تستمد الرؤية الإخراجية التي يقدمها المخرج فاضل خليل مقوماتها من طريقة ستانسلافسكي, من حيث اهتمامه بالنص والممثل ومن حيث اهتمامه بالظروف المعطاة وما يهيئه النص من منطلقات جوهرية تسهم في تشكيل صورة العرض بأبعادها الواقعية النقدية، إلا إن انعكاسات لاتجاهات إخراجية متداخلة مع هذا الاتجاه يبدو أمرا فاعلا في تشكيل بنية العرض، سعيا منه للكشف عن أسلوب خاص ينفتح على تعددية المناهج والاتجاهات من اجل خلق عمل فني يحمل رسالته الخاصة إلى المتلقي عبر عملية انتقاء مشروطة لخيارات وتجارب واتجاهات متعددة، تفرضها طبيعة اللحظة المعاشة ضمن سياقها التاريخي، لتصبح رؤيته استقراء لتلك اللحظة التي لم يكشف عنها بشكل مباشر وصريح, بل اعتمد في ذلك على مجمل ما تخلقه مفردات بناء العرض المسرحي من إمكانات جمالية تنطلق من ذلك العمق في بنيتها التكوينية الداخلية وما تباطنه من دلالات إيحائية منفتحة على فضاءات القراءة المتعددة..

من هنا نجد إن مخرج عرض مسرحية (انسوا هيروسترات) قد تعامل بمرونة واضحة مع المدونة النصية التي تتمحور حول موضوع الصراع بين المسلمات القديمة والأعراف السائدة وبين ضرورات التغيير والحاجات التي تحتم ضرورة هذا الفعل، من خلال شخصية (بائع السمك) الذي يقوم بعمل خارق لكل النظم والقيم السائدة من اجل تأكيد ذاته أمام الآخرين، حيث قام بحرق المعبد الذي استغرق بناؤه أكثر من مئة عام، حتى تتصاعد الأحداث على وفق سياق درامي يكشف عن ضرورة تغيير وتعديل المسلمات والمفهومات القديمة لأنها أصبحت تعطل الحياة ولا تسهم في تطوير واثبات الذات, فهو لم يتعامل مع النص تعاملا سطحيا بقدر ما سعى إلى محاورة مضامينه الجوهرية التي لم يشأ المؤلف أن يقدمها بشكل مباشر أو يصرح بها بشكل علني، ليفسح المجال لأسلوبية النص إن تدخل في دائرة التفاعل الدينامي لعملية الإخراج، لاسيما وان النص قد توافر على رؤية مفتوحة بعيدة عن الأدلجة، حتى تشكلت سياقات العرض الأسلوبية على أساس سياقات النص الأسلوبية، حيث أقام عبر جدلية الخطة الإخراجية والنص، علاقة بين العالم الواقعي والخطاب المعبر عن ذلك العالم من خلال تأكيد دور السلطة والقانون والدين وما يمكن أن يحدث من خروقات وانتهاكات خلف أستارها، أو ما تمنحه من أقنعة لشخصيات دون أخرى، فالمخرج لم يتقاطع مع المؤلف، وذلك بحكم الانتقاء المشروط الذي ينأى عن قسرية المخرج وسلطته إلا في استثناءات قليلة تفرضها طبيعة واشتراطات بناء الخطاب الجمالي للعرض, أو غائية المستوى الدلالي التي تبرر الحذف والإضافة والتعديل، بما يحيل الدلالات إلى وحدات معنوية عبر صياغاتها التشكيلية والحركية بعد نقلها من حدود معجمها القاموسي المتمثل في مفردات المدونة الكتابية الى فضاءات تشكيل المشهد المسرحي، حتى صار من المتعذر الإمساك بمتن خطاب العرض دون تعاضده مع الشكل الدلالي للمشهد والحركة والإيماءة، فضلا عن الشكل المكاني والبيئة التي افترض فيها حركة الشخصيات وسير الأحداث، ولعل هذه المرونة وهذا الانفتاح من حدود النص إلى فضاء العرض، هو الذي منح العرض إمكانية التقبل الجمالي، فالمكان والحركة والايماءة والأزياء والصوت والضوء هي مجموعة انساق علامية وظفها المخرج للتخلص من هيمنة النص وحدوده المباشرة، لما تمتعت به من مرونة منحت المتلقي فرصة التواصل في قراءة العرض بعيدا عن أطر المباشرة والتشخيص الدقيق.

وهذا ما دفع المتلقي لان يعيش حالة من الانقسام، فهو من جانب يدافع عن نظم وأعراف المؤسسة الاجتماعية والقانونية والدينية، ومن جانب آخر فانه يتوق للانعتاق من هيمنة تلك الأعراف والانطلاق نحو بناء كيانه المتخيل الذي حفزه العرض وهو يتجه نحو مهيمنات الواقعية الخيالية, مع عدوله عن تلك الاتجاهات والقوالب النمطية، وذلك ما دعا المتلقي للبحث عن المكامن الجمالية ومتابعة مهيمنات الرفض تجاه تلك المؤسسة، وهذا ما كشفت عنه طبيعة التداخل المكاني في بيئة العرض حيث قسم المخرج منصة العرض إلى جزئيين متناظرين عرضيا، وهي محاولة من المخرج لتوسيع دائرة الاتهام، فالكل صار متهما، والكل في السجن، سجن الداخل أو الخارج، فالدائرة على الرغم من إنها بدأت تضيق، إلا إنها تتسع للكل، فلم يعد (هيروسترات) وحده في هذه الدائرة، فـ(كليمنتينا) تتوق إلى الحرية التي لا تتمثل عندها إلا بإشباع رغباتها وإرضاء نزواتها وإرواء عطشها الأنثوي، و(الأمير) يتوق للعيش لذاته وليس داخل سجن التاريخ والسلطة، والإحداث تجري بين هذين الجزأين، مقدمة ومؤخرة الخشبة وتفصل بينهما قضبان سجن رسم عليها وجه إنسان قد يمثل وجه الرقيب أي الآخر، وقد يمثل الذات، فهو يوحي بقراءتين تأويليتين متوازيتين، يمكن إن تصبح مدا لقراءات تأويلية أخرى متعددة، لاسيما وان قضبان السجن, بوصفها واحدة من العلامات المهيمنة في تشكيل فضاء العرض, لم تكن من الحديد، وإنما كانت حبالا مرنة.

ومن خلال هذه الدلالة المرتبطة بالوظيفة التي أنجزها هذا الشكل المتماثل في صورة العرض، فانه يأتلف في إيحائه بنوع من التقابل بين السمات البشرية عامة، وبنوع من التقابل في الوظائف الناتجة عن تضامن هذه السمات لدى الكثير من الشخصيات، ومثل هذا التماثل والتقابل يمكن أن يحتسب في المحصلة النهائية مظهرا من مظاهر المماثلة المرسلة بين العرض والواقع، وهي مماثلة تتوسل بوسائل فنية تسعى إلى تخطى المألوف عبر بلاغة الصورة، وهي تستمد فعلها المؤثر من الرصيد الجمالي الخاص بالعرض وهو يسعى لصياغة اتجاهه الخاص الذي يتعالى على الواقع ويختزله ويعيد تشكيل علاقاته في نفس الوقت الذي يحيل فيه عليه ويعكس تناقضاته.

فالرؤية الإخراجية تتحرك على صعيد المستوى الدرامي ضمن اتجاه واقعي يستقرىء المسكوت عنه في لغة النص من خلال موضوعية الواقع التي يتوافر عليها النص ليعيد إنتاجها في بنية واقعية هي الأخرى، لا تكشف عن جوهر خطابها بشكل مباشر ولا تصرح به علنا, وإنما تتجسد في شكل مادي مقابل للمكون الصوري الذي يبثه الحقل الدلالي للنص من جانب والواقع اليومي الاجتماعي والسياسي من جانب آخر، سعيا لتحقيق حالة الاندماج والتماهي فيقابل المدونة النصية كمرجع، بقراءات صورية بصرية تشكيلية، مادية وحسية، سمعية وحركية، تتداخل فيها الاتجاهات وتتماهى وتتباين تأثيراتها، إلا إن المهيمن والسيادي في قراءة وتحليل الرؤية الإخراجية لا يعني التطابق والتماثل، كما انه لا يعني الاختلاف والمغايرة، بل هي كلاهما، ويأتي ذلك كنتيجة حتمية تشترطها طبيعة الموجودات المادية المؤسسة لبيئة خطاب العرض التي تبحث عن خصوصية في الاتجاه وتفرد في الأسلوب، مع انه يستقي من عدد من الاتجاهات والأساليب ضمن سعيه لتمثل الواقع وإعادة تشكيله بعيدا عن اسر المرجعية النصية التي توجه عملية التلقي إلى حد كبير.

فالمسكوت عنه في خطاب العرض يسحب المتلقي بالنتيجة إلى ماهية الصراع ما بين السلطة والقانون، والتلقي يؤسس قراءته للعرض وهو ينطلق من موضوع النص الأصلي في صراع بين المسلمات والأعراف المتوارثة وبين تجاوزها والخضوع لرغبات الذات ومتطلباتها، وهذه هي ابرز منطلقات البناء الجمالي الذي خلقه العرض، إذ يحمل المتلقي على الشعور باللذة الناتجة من ذلك التجاوز والخرق بعد ما بث العرض صورا وعلامات وإحالات مشحونة بمعان عميقة مخبوءة خلف طبقات من الكثافة العلاماتية تمتد إلى عمق الذات، محققة الرغبات المكبوتة والنوازع الدفينة، وهو يكشف عن هموم وهواجس جيل كامل على المستوى الاجتماعي والنفسي من خلال صورة العرض المجازية، أي إنها صور غير حقيقية، وان المتلقي يعلم تماما إنها صورة مجازية تستعير عددا من الرموز المتشكلة في علاقات تضامنية عبر فعل البناء المسرحي.

فالصورة في رؤية المخرج تعبير عن المضمون المشترك وهو يؤكد على الصورة المتحركة وليس الثابتة, ليخلق بذلك صورة كلية تسير باتجاه الواقعية الخيالية عبر خلق فعل بصري يصبح بدوره موضوع مادة لاستجابة المتلقي ورد فعله، حيث تقوم الصورة مقام اللغة من خلال رموزها وإيحاءاتها وأنماط بنائها ووحدات تشكلها. فالعرض يحيل شخصية (هيروسترات) إلى صورة شاملة، أو نمط لشخصيات تعاني من وطأة الشهوة، شهوة الشهرة والبطولة والمجد والتاريخ، ليحقق بذلك تداخلا مع شخصيات أخرى حاضرة في وعي المتلقي، تعاني من نفس العقد والإشكالات، دون أن يحاصر هذه الشخصية بالحدود المرسومة بشكل مسبق على وفق خطة المؤلف ونصه المدون، مما جعل المتلقي خاضعا لسطوة منطقتي جذب، منطقة تسحبه إلى تمثل وتبني ما تقره الأعراف النصية ومنطقه تسحبه الى تمثل وتبني اقتراحات الرؤية الإخراجية والتداخل مع فضاء العرض ضمن اتجاهه الجديد وهو يسعى لتشكيل صور المعنى المتداخل في فضاء متخيل، لا يكشف عن معناه بقراءة سطحية مباشرة, فالتكوين الصوري في العرض يهدف إلى إعادة تشكيل الصورة الحية المستقاة من تأمل عميق للواقع المادي وعالمه، كما إن تأكيد العنصر التشكيلي في مجمل صور العرض ومشاهده، هو تأكيد على محاولة رسم الصورة المسرحية في ضوء التجربة الجمالية التعبيرية، حيث تتم صياغة الواقع فنيا مع محاولة إيجاد معنى في صورة لها علاقة بالحياة اليومية ولها صداها في التجارب والاتجاهات الأخرى، فالتأثير الوجداني استمد فعله من محاولة المتلقي قراءة المسكوت عنه في صورة العرض المكونة من مجموعة العلاقات بين عناصرها وكيفية تداخلها، فالحقيقة الفنية هي حقيقة موضوعية وذاتية، في آن واحد، فمنطق الصورة والمشهد هو موضوعها، والتقائها مع وجودها الذاتي هو صورة الشيء الموجود، أي العرض الكلي، كناية عن العلاقة القائمة بين عناصرها المكونة لها، فالقضبان والسجن صورة شيئية تدل على حقائق واقعية في العالم الموضوعي، لكنها صورة بنائية مغايرة على وفق جدلها الداخلي الخاص ببنية العرض وتركيبه ضمن لعبة المسكوت عنه في منطق هذا الشكل الصوري والتعبيري، فصورة السجن وقضبانه لا تخلو من واقعية إلا إنها في بنية الصورة الجديدة الخاصة بالعرض اتخذت مسارا جديدا بفعل صياغتها الخيالية، فالمتلقي لم يجد الكيان الجمالي للعرض رابضا على السطح، إنما في تلك الإحالات والمعاني التي تتكشف بعد متابعة وقراءة عميقة، وهذا ما دعا المتلقي لملاحقة إشارات العرض وإيماءاته، فمثل هذه البنى الخيالية، غير المكشوفة بشكل مباشر هي التي شدت انتباه المتلقي وأثارت تساؤلاته، وحفزت الرغبة في التواصل مع ما لم يود العرض أن يصرح به علنا.

ولأن الخيال يقوم بدور أساس في تشكيل الصورة المسرحية، فان مجمل مشاهد هذا العرض انطلقت في أصلها من الواقع, ثم أعاد المخرج تشكيل أجزائها بما يتوافق مع طبيعة السياق الجديد لاتجاه العرض وصوره المتخيلة، من هنا لم يكن معنى مشاهد العرض يتمثل في ما تبوح به الصورة عبر دلالاتها الحرفية المألوفة، بشكل حسي مباشر، وإنما فضلا عن ذلك بالتعاضد مع الدلالات الإيحائية، وهذا ما يجعل إيقاع نقل الواقع متغيرا ضمن إيقاع العرض الفني والجمالي.

النتائج:

١- يعد المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي، في كثير من الأحيان أكثر قيمةً بالنسبة للمتلقي، لأنه يمنحه فرصة أكبر واحتمالات أكثر للتقدم باتجاه الوصول الى المعنى الذي يسعى خطاب العرض لتحقيقه، وذلك لأن لغة العرض المسرحي ليست لغة لفظية فقط، اذ تدخل أنظمة أخرى من الدلالات في توليد عدد من القراءات المتعددة والمحتملة, فضلا عن إن العناصر المرئية في فضاء العرض تأخذ مساحة، ربما تفوق مساحة الحوار، لتأخذ المرئيات دوراً أهم من الألفاظ في بناء لغة العرض وعملية التوصيل والتأويل, فالعناصر المرئية والصمت والأصوات غير الكلامية صارت تشكل جزءاً أساسيا من إستراتيجية العرض المسرحي.

٢- عملية البحث عن المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي, محكومةً بتقصي المعنى العميق, فالبقاء على حدود السطح الخارجي لا يقود المتلقي الى فهم العرض, وهذا يعني إن قراءة العرض المسرحي تعني عملية الكشف عن البنى العميقة الخاصة بأنساق تشكله, من خلال التركيز على ما لم يقله العرض أو عمد الى إخفائه ضمن الإشتراطات الجمالية للعبة المسرحية.

٣- يكشف المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي عن تعاضد إمكانيات بنائية متفاوتة ومتباينة, تتضح عبر نشاط قرائي لصور العرض ومشاهده المكونة من مجموعة العلاقات بين عناصرها التركيبية وكيفية تداخلها, حيث تتكامل انساق علامات عديدة فيما بينها لتشكيل لغة عرض خاصة, يحتل المسكوت عنه مساحة كبيرة في منظومتها التكوينية.

٤- يسحب المسكوت عنه في لغة العرض المتلقي إلى ماهية الصراع الدرامي وجوهر تشكلاته الإسلوبية وتمفصلاته الجمالية، والمتلقي يؤسس قراءته للعرض وهو ينطلق أساسا من متن النص الدرامي، لتتحقق بذلك ابرز منطلقات البناء الجمالي التي تتشكل عبر معطيات المسكوت عنه في لغة العرض المسرحي.

المصادر والإحالات:-

(١) ينظر:- باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ت: احمد عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،١٩٩٢.وجوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرحية، ت: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون في القاهرة,١٩٩٤. وسامية اسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، مجلد١٠، عدد٤, ١٩٨٠. وأدريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ت: مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.

(٢) بشرى موسى صالح،المرآة والنافذة،بغداد،دار الشؤون الثقافية،ط١, ٢٠٠١,ص٢٨-٢٨.

(٣) ابراهيم حمادة، عشرة كتب في كتاب، فصل (المؤلفات المفتوحة) لأمبرتو ايكو، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت، ص٤١.

(٤) سوزان سونتاغ، ضد التأويل، ت: باقر جاسم محمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد٣, ١٩٩٢, ص٦٩.

(٥) ولفغانغ آيزر، فن جزئي وتأويل مطلق، ت: مهند يونس، بغداد، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد٣, ١٩٩٢, ص٤٣.

(٦) ابراهيم حمادة، م.س، ص٤١.

(٧) ينظر: امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ت: انطوان ابو زيد، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي،١٩٩٦، ص٧٢.

(٨) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ت نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤، ص٢٤٥.

(٩) أدريان بيج، موت المؤلف المسرحي، م.س، ص٢٤.

(١٠) المصدر السابق، ص١١١.

(١١) ديفد كوبلين، خلق شخصيات موثرة، ت: نازك ضمرة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد٢, ١٩٩٨, ص١٢٤.

(١٢) رولان بارت، دمشق، مجلة الحياة المسرحية، عدد٣٨, ١٩٩٨.

(١٣) امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، م.س، ص٦٢.

(١٤) محمد خرماش، مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل النص الخطابي الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، مجلة الموقف الثقافي، عدد٩, ١٩٩٧,ص٤٠.

(١٥) ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي،١٩٩٤،ص٢٠-٦٠.

(١٦) ينظر : انطونين ارتو، المسرح وقرينه.

(١٧) مـارتن أسـلن، المتفـرج مطوقـاً بالحـدث، ت: نعـيم عاشـور، البحـرين، مجلـة كلمـات، أسـرة الأدبـاء والكتـاب, عدد١٥، ١٩٩١، ص٤٧.
(١٨) نفسه, ص٤٧.
(١٩) محمـد بـن عيـاد، التلقـي والتأويـل: مـدخل نظـري، بغـداد، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، مجلـة الاقـلام، عـدد٤, ١٩٩٨، ص٩.
(٢٠)بشرى موسى صالح، المرآة والنافذة، م.س، ص٣١.
(٢١) امبرتـو ايكـو، التأويـل بـين السـيميائيات والتفكيكيـة، ت: سـعيد بنكـراد, الـدار البيضـاء-بيـروت, المركـز الثقـافي العربي, ٢٠٠٠، ص٣١.
(٢٢) امبرتو ايكو، التأويل، م.س، ص٤٢.
(٢٣) المصدر السابق، ص٤٣.
(٢٤) بول ريكور، النص والتأويل، مجلة العرب والفكر العالمي, عدد٣, ١٩٨٨، ص٥٠.
(٢٥) المصدر السابق والصفحة.
(٢٦)امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، م.س، ص٦٤-١٣٥-٢٣٧.