التَّشكِيلُ الدِّلاليُّ لِفَضَاءاتِ المَسْرَحِ
بين النَّصِ والعَرْضِ

د/عمر عروي
جامعة ابن خلدون بتيارت

ملخص:

يعتبر الفن المسرحي أكثر الفنون اتصالاً بالواقع لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المجتمع ويعكس ثقافته القائمة بين ممثل ومتفرج في مكان وزمان تبعاً للشروط التاريخية المحددة، وهذه الاجتماعية تتجلى في بكافة شبكاته المعقدة عبر التاريخ والجغرافيا والعلاقات بين الأفراد، أي أنه ذاكرة ملخصة للنظام المعرفي للمجتمع وهو نص وعرض، والنص المسرحي نسج تتخلّله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة على شبكات دلالية ذات محتوى دلالي متجانس ومتكامل، والعرض هو جوهر الظاهرة المسرحية ولا يتكامل إلا بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاتفة التي تشكل الفريق المسرحي والحدث الاجتماعي، ولا يتحقق هذا إلا من خلال العلاقة اللقاء الحي المباشر مع المشاهد ليحقق أهم فضاءاته المسرحية المليئة بالعلامات اللغوية (المتمثلة في الشبكات الدّلالية للنص) وغير اللغوية (المتمثلة في الفضاء الخارجي للنص المسرحي المتعلق بمكان العرض وشروطه الخارجية، والأشخاص ومواد العرض..) من هنا كانت دراستي تبحث في التشكيل الدّلالي لفضاءات المسرح الداخلية الكامنة في النص ذاته والخارجية المتعلقة بعملية العرض المسرحي.

فن المسرحية:

المسرحية فن من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية. والمسرحية رواية، لكنها مبنية كلها على الحوار، وظهرت قبل ظهور هذه الأخيرة. كما أنها ليست أدبا خالصا، بل إنها تتركب من الفن الأدبي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك (1).

وهذا الفن لم يكن معروفا عند العرب القدماء، وعرفته بلادنا فيما كان يسمى (بالبساط) وهي روايات هزلية صغيرة كانت صفتها الأولى النقد الأولى النقد الاجتماعي وتقديم النصائح بصفة غير مباشرة للذين يتولون الأمور (2).

حدود النص المعرفية:

إن مفهوم النصّ في التراث العربي من المفاهيم ذات الدلالات المتعدّدة؛ فما أوردته المعجمات العربية تحت مادّة (ن ص ص) تدور في فلك المعنى اللغويّ للنصّ، من دون الحديث عن المعنى الاصطلاحيّ للكلمة، إلاّ إشارات بسيطة كالتي نراها عند ابن منظور (ت711هـ) في لسان العرب؛ إذ يقول: "قول الفقهاء: نصّ القرآن: ونصّ السنة، أي ما يدلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام" (3). والنصّ عند الفراهيديّ (ت175هـ) هو الرفع والظهور يقول "نصصت الحديث إلى فلان نصّا، أي رفعته،...، والمنصّة التي تقعد عليها العروس... والماشطة تنصّ العروس أي تقعدها على المنصّة، وهي تـنصّ، أي تقعد عليها أو تشرف لترى من بين النساء"(4). يتبيّن من هذا أنَّ معنى النصّ هو الرفع والارتفاع؛ فرفع النصّ يُوجب إعادته إلى أصله عن طريق سلسلة رواته. والمنصّة مكان مرتفع تجلس عليها العروس لترى، ومنه أيضا "نصّت الظبية جيدها رفعته " (5).

ومن معاني النصّ أيضا هو منتهى الشيء وبلوغ أقصاه، ومنه حثّ الناقة لاستخراج أقصى سيرها "ونصصت ناقتي؛ رفعتها في السير... ونصّ كلّ شيء: منتهاه، وفي الحديث (إذا بلغ النساء نصّ الحقاق فالعصبة أولى؛ أي إذا بلغت غاية الصّغر إلى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغاية "(6). ومنه أيضا استقصاء مسألة الرجل حتى يستخرج ما عنده " يقال نصّ ما عنده أي استقصاه "(7) ، فالاستقصاء هنا التتبّع لبلوغ الغاية ومنه " ما روي عن كعب أنـــّه قال: احذروني فإنـــّي لا أناصّ عبدا إلاّ عذّبته؛ أي لا استقصي عليه إلاّ عذّبته" (8).

ومن معاني النصّ الحركة والتحريك: يقول الخليل: "والنصنصة: إثبات البعير ركبتيه في الأرض وتحرّكه إذا همّ بالنهوض... ونصنصت الشيء حرّكته" (9). ومن معانيه أيضا التراكم وجعل بعض الشيء على بعضه "ونصّ المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض " (10). ومن معانيه الاستواء والاستقامة "وانتصّ الشيء وانتصب، إذا استوى واستقام"(11). ومن معانيه التعيين والتوقيف فـ"النصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنصّ التوقيف، والنصّ التعيين على الشيء"(12). وجاء في أساس البلاغة" ونُصَّ فلان سيّدا نُصّبَ " (13). يتبيّن ممّا تقدّم أنَّ للنصّ دلالات متعدّدة متنقّلة بين الدلالة الحسيّة والدلالة المعنويـــّة. ولعلّ الباعث من وراء تنقل المفردة هو مرورها عبر مراحل التطور الدلاليّ، أوبسبب تعدّد لهجات اللغة الواحدة. وتبقى الدلالة المشتركة لمفردة (نصّ) هي الكشف والظهور، ويعزّز هذا القول، قول ثعلب (ت291) من أنَّ "النصّ كشف وإظهار، وكلّ مظهر فهو منصوص، وكلّ تبيين وإظهار فهو نصّ "(14).

أمّا الحديث عن المعنى الاصطلاحيّ لكلمة (نصّ)، فإنّ انتقال أيـــّة مفردة بين مجالات العلوم تمنحها دلالات أخرى قد تقترب من دلالتها اللغويةّ وقد تبتعد عنها، هذه الدلالات خاضعة للسياق الذي وردت فيه، والحقل المعرفيّ الذي يتبناها. ومن هذه المفردات كلمة (نصّ) التي استعملت في ميدان العلوم الدينيّة – الفقه وعلم الأصول خاصّة– فقد تحولت إلى "مصطلح دلاليّ يشير إلى البيّن بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى بيان آخر، وذلك بالمقارنة بأنماط دلاليّة أخرى تحتاج إلى بيان وشرح مستقلين عنها"(15). فالنصّ إذن هو الواضح البيّن، فهذه الدلالة الاصطلاحيّة تشترك في جانب كبير منها مع دلالة الكلمة اللغويّة، التي تشير إلى "ما لا يحتمل إلاّ معنى واحدا أو ما لا يتحمل التأويل"(16)، وهي مدار ورود الكلمة في كتب الفقه والأصول.

وبذا يتبين أنّ المعنى الاصطلاحيّ لم يبعد كثيرا عن دائرة المعنى اللغويّ لكلمة (نصّ)، فهي تعني الظاهر الذي لا يحتمل التأويل، وأن لا يتطرّق إليه احتمال إلا بشرط أن يعضّد هذا الاحتمال بدليل. إلاّ أنَّ هذا المفهوم بدأ يخرج من دائرة الخصوص إلى العموم الذي يشمل جميع ما ورد عن صاحب الشريعة، وكما رأينا من تعريف التهانويّ (ت.ق12هـــ) للنصّ، الذي أخذه عن أبي البقاء الكفويّ (ت1094هـــ) (17) ووسّعه ليشمل فضلا عن النصّ والمفسّر شمل أيضا الحقيقة والمجاز عامّا وخاصّا.

فالنصّ لا يكون نصّا إلاّ بوجود علاقات داخليّة تنتظم فيها متواليات الجمل، وهذه العلاقات هي التماسك والترابط، وعلاقات خارجيةّ يحكمها السياق. ويخلص إلى أنَّ كلاّ من النصّ والسياق يتمّم كلّ منهما الآخر، ويفترض مسبقا كلّ منهما الآخر، وتعدّ النصوص "مكونات للسياقات التي تظهر فيها، أما السياقات فيتم تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بواسطة النصوص التي يستخدمها المتحدثون والكتاب في مواقف معينة "(18). نخلص إلى أنَّ مفهوم البنية الدلاليّة الكبرى، هو المعنى المستخلص من نصّ ما، أو ما يمكن أن نطلق عليه موضوع النصّ، أو الفكرة التي يقوم عليها النصّ، إذ يمكننا أن نلخّص الصفحة الأولى من رواية ما في قضيّة واحدة (جملة تامة المعنى)، وبوساطة القواعد الكبرى يمكن تحويل قضايا كبيرة متكوّنة من أكثر من صفحة أو أكثر من فصل إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة، أما البنية الكبرى لرواية بكاملها يطلق عليها (عبرة الرواية). ويجعل (فان دايك) للبنى الكبرى قواعد كبرى من أهمها: الحذف أو الانتقاء، والتعميم، والتركيب.

فالنصُّ يمكن أن يكون "منطوقا أو مكتوبا، شعرا كان أو نثرا، أو حوارا أو مونولوجا، أو أيَّ شيء آخر، بدءا بمثل مفرد إلى مسرحيَّة كاملة، ومن صرخة استغاثة إلى مناقشاتِ يوم كامل تجريها لجنة " (19) ، فالنصُّ هنا وحدة لغويةً قيد الاستعمال، وليس وحدة نحويةً مثل العبارة والجملة، ولا يحدَّد بحجمه. وقد يـــُوصَف النصُّ بأنَّه جملة كبرى؛ أي أنـــَّه وحدة نحويَّة أكبر من الجملة لكنـــَّه مرتبط بها، وبالتأليف بين الجمل ينتج تكوين وحدات أكبر من وحدات أصغر. لكن هذا القول في رأي المؤلفين مجانب للصواب، إذ إنَّ النصّ برأيهما ليس تركيبا يشبه الجملة غير أنـــَّه أكبر، بل هو شيء مختلف عن الجملة من حيث النوع، لذا فهما ينظران إلى النصّ على أنـــَّه وحدة دلاليَّة؛ لا وحدة شكل بل وحدة معنى، ومن ثمَّ فهو مرتبط بالعبارة أو بالجملة بتحقق المعنى لا بالشكل أو بالحجم (20). فالنصُّ وإن كان يتكوَّن من الجمل، إلا أنَّه يختلف عنها من حيث النوع، فمجموع الدلالات الجزئيَّة التي قد تعطيها كلُّ جملة ضمن سلسلة الجمل المكوّنة للنصّ تتوحد في وحدة دلاليَّة شاملة يتحقَّقُ بها النصّ.

الكثير من النصّوص لا تفهم عن طريق الاعتماد على النظام الذي ترتـــَّبُ فيه الجمل فحسب، بل يعتمد على المقام الذي قيلت فيه، فالمستمع أو القارئ حين يحُدّد– بوعي أو بلا وعي – مرتبة العيّنة اللغويةَّ، يحتاج إلى نوعين من القرائن؛ داخليَّة وخارجيَّة، فهو لا يستعمل المفاتيح اللغويةَّ فحسب، بل يستعمل كذلك المفاتيح المقاميَّة، فهو يستجيب لغويًّا إلى ملامح خاصة تربط المقطع ككلّ، وهي قوالب الترابط المستقلَّة عن البنية، التي يشار إليها بالاتـــّساق (21). كما يأُخَذُ بنظر الاعتبار"مقاميًّا كلُّ ما يعرف عن البيئة: ما الذي يجري، أو أيُّ دور تؤديه اللغة ومن هم المنهمكون في الأمر"(22).

إن النص نسج تتخلّله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة، وهو لا يقع في المستوى نفسه الذي تقع فيه الجملة، كما أنه لا يقع موقعها من حيث المفهوم، وعلى هذا الأساس فإن النص يجب أن يتميز عن الفِقْرة باعتبارها وحدة نمطية من عدة جمل، لذا، يمكن عدُّها علامة من علامات الترقيم. كما أنّه ذو محتوى دلالي متجانس متكامل، ويمتاز بالوضوح.

فالنص إذن، منعكس لثقافة المجتمع بكافة شبكاته المعقدة عبر التاريخ والجغرافية والعلاقات بين الأفراد أي أنه ذاكرة ملخصة للنظام المعرفي للمجتمع، فالنص أيا كان هو مجموعة من العلاقات اللغوية التي تخدم فكرة أو مجموعة أفكار أو مفاهيم قابلة للتفسير والشرح والتأويل مما يمهد لتطويع النص لقراءات جديدة أو تأكيد قراءة ما.

دلالة النص:

تعدُّ الدلالة من أبرز القضايا اللغوية الوثيقة الصلة بالأسلوب والنقد لأن مدار أمر الدراسات اللغوية والأدبية قائم على دلالة اللفظ وأثرها في نفوس السامعين ولإختيار المتكلم ألفاظه ولما يقصدهُ منها.

ومن هنا كانت العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف أو التضاد أو الاشتمال والتضمين أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر . (23)

ولكن ليست الكلمات داخل الحقل الواحد ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك فقد وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين ومنها:

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة .
- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة مثلا لا تطلق إلا وصفا للشعر والبشرة ، لذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية ، أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد ، لذا فهي كلمة أساسية .
- الكلمة الأساسية تكون ذات تميز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة.
- الكلمة الأساسية لا يمكن التنبوء بمعناها من معنى أجزائها بخلاف أزرق وأخضر مثلا.
- لايكون معنى الكلمة الأساسية متضمنا في كلمة أخرى ماعدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات ،مثال الكلمة الأساسية :زجاجة ،كوب...التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية (وعاء).
- الكلمات الأجنبية الحديثة الاقتراض من الأغلب ألا تكون أساسية.
- الكلمات المشكوك فيها تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية .(24)

وعليه فإن معاني الكلمات تأتي على النحو التالي:

1. المعنى الحرفي المعجمي وهو المعنى الأساسي للمفردة.
2. المعنى المجازي للكلمة وهو استعمال الكلمة لتدل على معنى جديد غير المعنى الحرفي لها فعندما نقول أن فلان أسد فأننا نقصد أنه شجاع.
3. المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة (عين) ويتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه.
4. العلاقات بين المفردات كالترادف والتضاد والاشتمال.
5. السمات الدلالية للكلمة فكل كلمة لها عدة معاني التي تميزها عن غيرها فكلمة مربع مثلا تشمل على السمات الآتية:سطح، مستو، له أربع أضلاع متساوية، وزواياه قائمة.
6. المعنى الاجتماعي. 7. المعنى الوجداني.(25)

فلكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساسا، والبعض يدعوه المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي، وهو المعنى الذي تدل عليه الكلمة أساسا.ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفقا لسماتها الدلالية، فمثلا نقول:شرب الولد الماء. وهنا استخدم كل كلمة وفقا لسماتها الدلالية.

وخرق قوانين السمات الدلالية يخرج الاستعمال من معناه الأساسي(المعجمي) إلى معناه المجازي .والاستعارة والمجاز يتحققان على هذا النحو: إخراج الكلمة من معناها الأساسي إلى معناها المجازي عن طريق خرق قوانين التتابع الأفقي العادية.(26)

قال وليم رآي :(تنطوي الآلية الحقيقية للقراءة على الكشف في (داخل) كل وحدة من وحدات النص عن خيوط المعنى التي تدعمها الشفرات المختلفة– ويفهم من الشفرة في هذا السياق أنها ليست بنية محددة من كشف اللغز بل هي (منظور من أمثلة الإستشهاد، أو سراب من البنى) وتقع في صلب هذه العملية ظلال المعنى، ويشتق المرء ظل المعنى عن طريق إيجاد علاقة متبادلة بين معنى مدلول جديد وشكل ناتج من تفريغ دلالة سابقة. ولما كان ظل المعنى متأصلاً في الدلالة فهو يؤلف إحدى الطبقات في ورقة المعاني الفطرية الخاصة بذلك المعنى، وهو يحدد نقطة إنطلاق الشفرة (التي لايعاد توليفها أبداً) ، نطق الصوت الذي قد نسج في النص، ومع ذلك فإن ظل المعنى ليس مجرد وظيفة تعاقب النص الذي ينطوي على المعنى الأولي. فحين نقرأ نكشف عن ظلال المعنى الذي تغدو من خلال إستمراريتهِ وتكرارهِ ضمن القراءة دلالات يتطلب منا ان نشتق منها أمثلة أخرى لظلال المعاني). (27)

ولذلك لا تتحدد معاني الكلمات وقيمها من خلال المعجم اللغوي المتجرد عن المعاني النفسية والعاطفية، (فمعاني الكلمات لاتتحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي تحددها به القواميس إذ يحيط المعنى المنطقي لكل كلمة جو عاطفي، ينفذ فيها ويكسبها ألواناً مؤقتة على حسب استعمالاتها، هي التي تكوّن قيمتها التعبيرية). (28) وللمعنى العاطفي، أو الجو العاطفي قوةُ لإثارة المشاعر الخاصة المولّدة لهذه الألوان، أو الظلال المعنوية تدعى قوة (الإستدعاء). .

قيمة النص المسرحي في ضوء القراءة:

إن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودةَ إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كلُّ شعب من شعوب الأرض يحنُّ إلى أجواء ما هو فيها من تراثه. فالرواية أصبحت عاجزة عن هذه العودة بعدما أصبحت (واقعية) تخترع شخصياتها وأحداثها من الواقع ففقدت القدرة على التحليق في أجواء الأساطير والبطولات الجمعية وفي غرابة الأحداث والوقائع إن المسرحية هي الفن الوحيد الباقي من بين فنون القول الذي ما يزال يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشدُ فيه الناس والذي ذكرنا أن البشر لا يستطيعون الاستغناء عنه. فهو يحقق للمتفرجين الالتقاءَ الحيَّ الذي يجعلهم يتلقون حكايته بحالة التوحُّد الوجداني. فيتشاركون في مشاهدته والاستماع إليه ثم يخرجون من قاعاته وهم يتبادلون الرأي حوله في لذة لا يقدمها لهم أي فن آخر (29).

يعلن كثير من المخرجين والممثلين أنهم ليسوا بحاجة إلى نصوص مجدِّدة لإقامة العرض المسرحي المجدد، وأن بإمكان أي كلام مهما كان ضعيفاً أن يحقق الإبداع المتفنن والفاتن في العرض المسرحي، وكان لهم من ابتكارات التقنية ما يقدم حدثاً درامياً متصاعداً دون الحاجة إلى نص درامي متصاعد، فالإضاءةُ يمكنها أن تخلق حالاتٍ ومواقفَ تستغني عن الكلام. ويمكن للمثلين أن يعبروا عن أحوال النفس وظواهر الصراع بحركات معينة تعلموها في المعاهد وإن كانوا غير موهوبين (30). ويمكن للموسيقى أن تخلق التوتر الدرامي الذي قد يفوق قدرة الكلام.

لم يكن شأن المسرح العربي في عمره القصير بعيداً عن شأن المسرح في العالم، فقد ظل النص المسرحي عماد نشاطه وقوام عروضه. وكان كتّابه مدارَه خلال قرن ونصف قرن من بداية نشأته. فهم الخالقون له، وهم المطورون لبناء الدراما في النص والعرض، وهم الذين أنشؤوا له تراثاً أدبياً مازال يستكمل أدواته حتى استوفى أكثرها مع بداية عقد ستينات القرن العشرين، وهم الذي دفعوا المخرجين والممثلين إلى تأكيد هذا الفن وترسيخه بين الناس، وكانت نصوصهم تهاجر من بلد عربي إلى آخر في احتفالية مهيبة (31).

إنّ إنجاز النّصَ المسرحي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل المسرحي بشتّى أجناسه، وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل المسرحي، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبّدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة تحدد من خلالها قيمة النص.

وفيما يتعلّق بالقارئ المتسلي المتفرّج، فإنّ وصفه بالمتسلّي والمتفرّج يكفي لنعرف غرضه الّذي يسعى إليه من وراء القراءة ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة اجتماعيّة ذات قيم راصدة متفحّصة تحكم على ما تتناوله وفق قدراتها ووفق هدفها من القراءة أيضاً (32).

إن الأدب أصبح في تجلياته وأهدافه وقدراته ودلالاته يصدر عن رؤى فكريّة وأيديولوجية استفاد منها ليغني قدراته ليواكب التّطوّر البشريّ الهائل والتّداخل الّذي لم يأبه لخصوصيّة الأدب في مضمار العلوم الإنسانيّة الجديدة كعلم النّفس والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والنظريّات السيّاسيّة ومكتشفات اللسانيات والأسلوبيات، وقد دفع كلّ هذا إلى أن تتنوّع المقاربات والقراءات والتوجّهات؛ إذ وصلت إلى حدّ التعدّد بتعدّد القرّاء.

إن النصَّ السرحي يحفل دائماً بمعانٍ كثيرةٍ ويمكننا أن نؤوله على سبلٍ شتّى، والقراءةُ المسرحية تثري القارئ على المستوى الفكريّ وتجعله يوظّف على المستوى التخيّلي جزءاً من ذاته، و بهذا تتأرجح قيمة النص المسرحي بين تعدد القراءات في تأويل دلالاته المنطوية تحت عباراته و يكون القارئ وحده مكتشفها، ومحددا تمثلاتها و حركياتها.

إن إشكالية الأدب تأتي من طبيعة اللغة ذاتها، أدبية النص، والتي تعمل على توظيف الآلية اللغوية بعيدا عن معناها التداولي البسيط نحو ما يعرف باستكشاف جماليات اللغة عبر المجاز والمجاز عموما هو عملية تطويع لغوي ضمن إطار يتجاوز المعجم وصولاً إلى التسييق بما يضفي على اللفظ رونقاً يخرجه من حيّز الحقيقة إلى رحابة المجاز الذي تتيح للمفردة الواحدة أن تخدم وظيفة تعبيرية جمالية في آن معاً.

هذه الجمالية التي، وإن كان بإمكانها أن تُسهم في اكتمال المهامّ التي يتعيّنُ أداؤها على "نظرية الفن وتاريخه" اللذين هما في طور التجديد وإحداث قطيعة جذرية مع الأعراف العلمية المقرّرة إلاَّ أنَّه لا يمكن لها "أن تدّعي لنفسها أنّها إبدال منهجي بالتّمام والكمال". فليست جمالية التلقي "نظرية مستقلّة قائمة على بدَيهيات تسمح لها بأن تحلَّ بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنّما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بوساطة هذه المشاريع (33).

وعليه فإن القارئ يتكئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية، كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء.

ذلك أن كل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها، و من هذا التعدد القرائي للنص تنعكس قسمة النص في لوحة فنية يطبعها الجو العام للقراءة.

على الرغم من دور القارئ الفعال في النص المسرحي ،إلا أن العملية الإبداعية تتكون من كاتب ونص وقارئ وبتفاعلهم معاً دون فصل عنصر عن الآخر.

إنّ أهميةَ النصِّ المسرحي تقوم بالضبط على أنه يستحيلُ علينا أن نأخذَ بقراءةٍ تمثل المسرحية على خشبة المسرح دون غيرِها أو أن نُعلنَ شرعيةَ تأويلٍ نصي مسرحي وإنكار سواه.

النقد المسرحي:

عاش النقد الأدبي بشكل عام والدرامي بشكل خاص بعد أفول البلاغة القديمة في أوائل القرن العشرين مرحلة من الخواء و الفوضى وبدأ الخلط بين الشعري والروائي والدرامي والأدبي والمسرحي , وراحت الدراسات ترتكز على الأجناس الأدبية وتلاحق الفروق بينها , فثمة من يقول إن هناك ثلاثة أجناس أدبية مختلفة : الشعر الذي يغنى, والنثر الذي يكتب , والمسرح الذي يحكى .وهناك من يعد المسرح نصاً مكتوبا لا يختلف عن القصة والشعر , ونجد فريقاً آخر يعد المسرح نصاً مكتوباً أولاً , ونصاً منطوقاً ثانياً , والعبور الذي يتم بين النصين باتجاهات متعاكسة هو الذي يضمن تحول الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة احتفالية رد أصحاب هذا الرأي على فريق من الكتاب والمؤرخين والنقاد الذين تحمسوا لأفضلية التعبير الشفوي وأوليته , وعدوا أن الكلام سبق الكتابة واللغة المنطوقة هي اللغة المثلى للمحاكاة، وهناك من يرى أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي ولا يشكل النص في هذا النشاط سوى عنصر ثانوي كبقية العناصر الأخرى التي يحتاجها العرض مثل الدكتور بصل حينما يقرر أنه من المفيد أن نعرف إن مقولة أسبقية العرض المسرحي وأوليته على النص تعود إلى العصر القديم وبالتحديد إلى عصر روما لنأخذ على سبيل المثال مسرح الأحداث الذي

كان معروفاً لدى الرومان حيث النصوص المكتوبة لم تصبح مسرحية إلا عندما قدمت على خشبة المسرح ولو لمرة واحدة فالنص لم يكن أكثر من حجة للعرض (34).

اللغة المسرحية:

إن اللغة المسرحية هي لغة التناغم والإنسجام بين الحكاية والخطاب بين المكتوب والمعروض المسموع والمرئي, ولا يتعلق الأمر بترجمة أو تصوير , لأن الحوار موجود داخل العرض كعلامات لغوية في المستوى الصوتي فلماذا نترجم نصاً نسمعه ؟ والمسرح ليس كتاباً يمكن توضيحه بالشروحات أو بالصور .والمخرج ليس رساماً أو مصوراً, إنه منفذ لما هو مسرحي كائن في النص ذاته ,مع الأخذ بعين الاعتبار ما يمكن أن يبدعه المخرج في هذا المجال (35).

لا وجود للقواعد المقدسة في مجال المسرح , فثمة طرائق متنوعة للمسرحة معروفة منذ أقدم العصور وما تزال تتغير وتتطور , فإلى جانب الانتقال (من تصميم نص إلى عرض) هناك انتقال آخر يتم من النص المكتوب إلى عرض مسرحي دون كلام , حيث يتحول إلى موضحات إخراجية وبذلك تتحول اللغة المكتوبة إلى لغة مرئية (ديكور , ملابس , حركة , موسيقا).وهناك انتقال من عرض إلى نص بلا كلام , حيث يخلق النص أثناء التدريبات , وبهذا يصبح مرآة للعرض وليس مصدراً له , أو من عرض إلى نص مع الكلام حيث يتحول الفضاء المسرحي إلى ورشة عملاقة لإنتاج العلامات غير المتجانسة التي تدهش المتفرج وتدعوه للبحث في دلالاتها (36).

ثنائية النص العرض أو جدلية الكلمة والفعل:

إن الحديث عن ثنائية النص والعرض تجرنا إلى الحديث عن أسبقية النص أو العرض في العمل المسرحي الذي سيبقى في إطار الجدالات الإنطباعية والإيديولوجية تحتاج إلى بحث يحللها ثم يسوغ النتائج التي يتوصل إليها فتكون هناك إشكالات أهمها هل المسرح هو نص مكتوب أم نص منطوق ؟ ونقول نعم إن المسرح هو نص مكتوب ونضيف كلمة (أولاً) على الجملة السابقة , لأن المسرح هو نص مكتوب ليس من أجل أن يقرأ بالطريقة التي يقرأ فيها النص الشعري أو الروائي وإنما بطريقة الفرجة ضمن إطار احتفالي , وتابع : المسرحة منسوجة من مجموعة شفرات يمكن نقلها والتعبير عنها بطرق متعددة كالانتقال الذي لا يعتمد على نص بالمعنى المألوف للمصطلح وإنما على تصميم نص قائم على مجموعة من الصور المتلاحقة والحركات والإيماءات .والمتفرج مدعو إلى ترجمة هذه الصور والحركات والإيماءات وتحويلها إلى لغة طبيعية (37).

إن جدلية تفضيل النص على العرض تعود في أساسها إلي العصر اليوناني .فالشعراء هم الذين اشتغلوا في المسرح أولاً , والجوائز كانت في الأغلب من نصيبهم وليست من نصيب الممثلين أو التقنيين الآخرين.

بعض آليات الفعل المسرحي:

-الديكور -الطريقة الطائرة -العربة المتحركة- المصاعد -طريقة الدوران -الإضاءة (الإضاءة المحددة و الإضاءة العامة)- **الصوت:** ويشتمل على أصوات الشخصيات فى المسرحية، الموسيقى، المؤثرات الصوتية مثل صوت للمياه وغيرها من المؤثرات الأخرى وبدون الصوت فلن يمكن للمشاهد أن يُتابع أحداث النص المسرحي المقدم له، فالصوت هو "النص الأدبي المسموع "وعامل إبراز الصوت فى المسرحية هي الميكرفونات التي تخرج الصوت للمتفرج أو مكبرات الصوت التي تقوى حجم الصوت - **الملابس – المكياج- تصميم المسرح** بمقاييس ومعايير محددة.

الفعل المسرحي:

إذا كان (النص المسرحي) مقصوداً بكلمة (الكلمة)، فإن (العرض المسرحي) هو المقصود بكلمة (الفعل).

و(الفعل) في المسرح يحمل معاني عدة. فهو- في أبسط أشكاله ومعانيه- مجموعُ الأفعال والحركات التي يقوم بهـــا الممثلـــون، والتي تبدأ بشرب كأس الماء أو خلع الثوب، وقد تنتهي باقتراف جريمة قتل. وهو الحوار أيضاً. فقد قال النقاد (إن تكلمتَ فأنت تفعل.

وإن تذكرت ما مضى فأنت تفعل. وإن بلَّغتَ عن أمر أو رأي أو موقف فأنت تفعل).

وهو محصلة تطور أحداث حكاية المسرحية التي تُبنى بالحبكة لتكوين المسرحية مكتوبةً وقابلةً لتحويلها إلى عرض مسرحي. وهو، بهذا المعنى، يشكل العنصر الديناميكي للدراما. وبهذا المعنى أيضاً يصبح (الفعل) مجموعَ الكلام وأفعال الشخصيات. وبهذا المعنى أيضاً يتكون الفعل مما يحدث داخل الخشبة وخارجها.

وهذه المعاني جميعاً بتداخلاتها وتعددها تشكل في النهاية ما يسمى (العرض المسرحي). وهو الذي تقصده كلمة (الفعل) فهو جماع المعاني المتفرقة وتتويجها (38).

والنص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق تلك الاحتفالية الجماعيةَ البناء، الجمعيةَ التلقي التي نسميها (العرض المسرحي). لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية وللذين يتلقونها لأنه (كلام) أولاً. والكلام عند البشر هو الذي شكَّل تاريخهم وبنى حياتهم. فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقودُ الحروب وسجلُّ الهزائم والانتصارات ووعاء الحضارات. فهو – لكي يفعل ذلك كله – يجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم ويدفعهم في دروب كانوا غافلين عنها. وإنَّ أثرَ ضربة السيف يزول، وإن الحروب قد تُنسى ليحل صلحُ المصالح محل العداوات، وإن العواطف والأحقاد قد تزول ويحل محلها نقيضُها. لكن أثر الكلمة يبقى. ولهذا كان الحذرُ من الكلمة والحذرُ في استعمالها من أول المطالب عند من يبغي أن يجني ثمراتها ويتجنب مآسيها. ولهذا كان النص المسرحي من أهمَ عناصر العرض المسرحي وأكاد أقول إنه أهمها.

لقدكان للنص المسرحي على الخشبة تاريخ منفصل عن تاريخ العرض المسرحي رغم التحامه فيه. وهذا التاريخ للنص المسرحي هو الذي يحدد حركة التطور الاجتماعي والسياسي في أمة من الأمم في مختلف عصورها. وهو الذي يفرض على بقية فنون الأدب بعض مساربها بمقدار ما تفرض عليه هذه الفنون كثيراً من تياراتها (39).

الهوامش:

2/1 تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 123/113

[1]/ ابن منظور (جمال الدين محمّد بن مكرم)؛ لسان العرب؛ دار صادر؛ د ط؛ بيروت 1968؛ مادة (ن ص ص)؛7 / 98.

[2]/ الفراهيديّ (الخليل بن أحمد)؛ كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزوميّ و د. إبراهيم السامرائيّ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، مادة (ن ص ص)؛ 7/ 86–87.

[3]/ ابن منظور: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 97.

[4]/ الفراهيدي: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 86–87.

[5]/ المصدر نفسه: مادة (ن ص ص)؛7 / 87.

[6]/ الأزهريّ (ابو منصور محمّد بن أحمد)، تهذيّب اللغة، إعداد وإشراف محمّد عوض مرعب وآخرين، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 2001؛83/12.

[7]/ الفراهيدي: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 87.

[8]/ ابن منظور: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 97.

[9]/ الأزهري: 12/ 117.

[10]/الأزهريّ: 12/ 116.

[11]/ الزمخشريّ (ابو القاسم محمود بن عمر)؛ أساس البلاغة؛ دار ومطابع الشعب؛ د ط؛ القاهرة 1960؛ 962.

[12]/ ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) ؛مجالس ثعلب؛ تحقيق عبد السلام محمّد هارون؛ دار المعارف؛ د ط؛ مصر 1969؛ 90/1.

[13]/ أبو زيد (نصر حامد)؛ النصّ السلطة الحقيقية؛ المركز الثقافي العربي؛ ط1؛ الدار البيضاء، 1995؛ 151.

[14]/ الجرجانيّ (عليّ بن محمّد بن عليّ)؛ التعريفات؛ تحقيق د. إبراهيم الأبياريّ؛ دار الكتاب العربيّ؛ ط1؛ بيروت؛ 1985؛309.

[15]/ الشافعيّ (محمّد بن إدريس)؛ الرسالة، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر؛المكتبة العلمية؛ د.ط؛ د ت؛ 14.

[16]/الشافعيّ: 19.

[17]/ المصدر نفسه: 19.

[8]/ المصدر نفسه: 21.

[9]/ التهانويّ (محمّد عليّ)؛ موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم؛ تقديم د. رفيق العجم وآخرين؛ مكتبة لبنان الناشرون، ط1؛ بيروت؛ 1996: 2/ 1695–1696.

[10]/ الغزاليّ (أبو حامد محمّد بن محمّد)؛ المستصفى من علم الأصول؛ دار احياء التراث العربيّ ومؤسسة التاريخ العربيّ؛ ط3؛ بيروت؛ 1993؛1/ 335.

[11]/المصدر نفسه: 1/ 384.

[12]/ ينظر: الغزالي؛ 1/ 384–386.

[13]/ المصدر نفسه: 1/ 385–386.

[14]/المصدر نفسه: 1/ 386.

[15]/ ينظر: الكفويّ (أبو البقاء أيوب ابن موسى)؛ الكليّات؛ إعداد د. عدنان درويش و محمّد المصريّ؛ مؤسسة الرسالة ناشرون؛ ط2؛بيروت 1998؛ 908.

[16]/ المصدر نفسه؛ ص215.

17/انظر أحمد حيدوش: م.س.ص:143.

[18]/ الاتقان في علوم القرآن: 2/149–150.

[19]/فارغ ،شحدة وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة(دار وائل للنشر)186_194.

[20]/ عمر، أحمد، علم الدلالة، 96 وما بعدها.

[21]/ فارغ ،شحدة وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة،176_184.

[22]/نفسه،137.

[23]/ المعنى الأدبي: 198.

24/ المخرج في المسرح العربي، سعد أردش ، عالم المعرفة، ص 35

25/ المرجع نفسه، ص 26

26/ دراسات في النقد المسرحي والنقد المعاصر، د/ محمد زكي العشماوي، دار الشروقــ، ص 65

27/ الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 45

28/ ينظر مسرحيات و دراسات، محمد علي، ص 46

29/ ينظر دراسات في فن المسرح بين النظرية والتطبيق، ص 86

30/ ينظر تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 113

31/ ينظر المرجع نفسه، ص 161

32/ ينظر المرجع نفسه، ص 45

33/ المرجع نفسه، ص 56

34/ المرجع نفسه، ص 56

34/ ينظر دراسات في النقد المسرحي والنقد المعاصر، د/ محمد زكي العشماوي، دار الشروقــ، ص 86

35/ ينظر المرجع نفسه، ص 161

36/ ينظر الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 56

37/ ينظر تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 120

38/ ينظر المخرج في المسرح العربي، سعد أردش ، عالم المعرفة، ص 120

39/ ينظر الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 89