الشعرية في النقد المسرحي المعاصر

أ. غنية بوساحية جامعة عباس لغرور ـ خنشلة

ملخص البحث:

يمنح النص المسرحي فرصة تلاقح الأفعال، الخطابات، الصور الأيقونية، الحركة، في فضاء متحول وغير ثابت يدعو لأن تكون القراءة السيميائية متعايشة مع السياق، مع المتخيل منه والواقعي في ترجمة للنص/الجسد، من خلال انتعاش للمقروء والمتخيّل بعيدا عن صلابة النماذج المفروضة. فلكل نص مسرحي لغته، إيقاعه الخاص به، يتفرد به ويتفاعل معه. يعتمد التشكيل الدرامي هنا، الإيحاء والرمز والاستعارة، تتجانس جميعها في شبكة من المعاني متدفقة في إطار المعنى الكلي للحبكة، مما يضفي على التأويل ضمنية متمادية في العمق.

فالخطاب لا يحمل معنى إلاّ في لحظة التجسيد، وهذا التجسيد يتم من خلال هدم وإعادة بناء في إطار العرض، إنه نسيج لا متناهي من المسكوت عنه، اللامصرح به، تصعد اللفظة إلى السطح تطفو ولا تتحقق، تظل متثبة بالمحظور، تعانق صمت السياق، وجبن الفاعل...

نصل في الأخير الى الحقيقة التي يطرحها خطاب النقد التأويلي للنص او العرض المسرحي، وهي حقيقة غير ثابتة ونسبية تتغير تبعا لتغير(النص-العرض)، وكذلك (المؤول- الناقد) ومما لاشك فيه ان المسار الذي يتحول فيه النص المكتوب الى معروض على خشبة المسرح يخضع لتحولات متعددة في خطاب التأويل ولاسيما العرض المسرحي بمظهريه الخارجي (الظاهر) والداخلي (الباطن)، وبناء على ذلك لا تنحصر وظيفة الخطاب النقدي بحدود ثابتة وانما بالولوج الى سبر اغوار دلالات العرض المسرحي بما فيها كل تلك الدلالات الغائبة والمغيبة، وعليه فان عملية انتاج المعنى يمكن ان تتغير من مؤول الى اخر بل انها يمكن ان تتغير عند المؤول ذاته.

The Poetics in contemporary drama criticism

Abstract:

Dramatic texts offer an opportunity for interactive discourse, iconomatic images and movement in a shifting space advocating a perfectly harmonious semiotic reading with the context, what is imagined and real in the interpretation of the text/ body through the animated subject read and imagined far from imposed types. Each dramatic text has its own language and rhythm at its disposal characterizing it and which structures it in an interaction. The play-wright bases his argument on what is implied, symbolic, and metaphorical to give harmony in a system of connotations which flow in the general sense of the structure, this gives the interpretation an assumed implicit sense.

Thus discourse is not conveyed by one sense, except at the moment it is accomplished by an arranging and breaking down within the frame of its presentation. It is an infinite web of what is not said and undeclared .The sentence which comes to the surface and is not fulfilled, remains rooted to a restraint in the arms of silence and the actor's cowardliness.

we can finally put our finger on the fact posed by the hermeneutic criticism discourse of the text or the theatre show; a variable and relative fact that changes depending on (text/show) as well as on (interpreter/critic). It is obvious that the path through which a written text is transformed into a performed play on stage is subject to multiple shifts in the hermeneutic discourse, particularly the theatre show in its both aspects external (explicit) and internal (implicit). Thus, the function of critical discourse has no fixed limits; it should determine all small details and significances of the play, including those absent or hidden ones. Therefore, the process of producing the meaning could change from one interpreter to another, or even take several forms in the mind of the interpreter itself.

الكلمات المفتاحية: الخطاب المسرحي، الشعرية، التأويل، الدائرة التأويلية، الجلي، الضمني.

Keywords: theatrical discourse, Poetic, interpretation, hermeneutic circle, explicit, implicit.

مقدمة:

منذ مطلع القرن العشرين تبدلت وتعدلت نظم بناء الخطاب المسرحي وتطورت آليات تشكيله، حيث بدلت الثورات الاجتماعية وتداعيات الحروب وتطور الحركات الطليعية من منظومة القيم الفنية والأنماط الجمالية التي كانت سائدة في الأعمال المسرحية، وحل محلها تنوع وتداخل وتماهٍ في المعايير الفنية والقيم الجمالية التي تتعاضد في عملية انتاج الخطاب المسرحي الراهن..

إن المهمة الأولى للجمالية المسرحية الجديدة هي إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا. فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي باعتبار أن الخطاب المسرحي له آلياته اللعبية و التخييلية و النقدية التي تشتغل إما بشكل جزئي أو كلي داخل النص المسرحي، من ثمة فهو تجسيد لنمط من الممارسة المسرحية التي تستقطب من جهة بعض مكوناته الميتانصية والتجويف الأدبي، كما تستولد من جهة أخرى إجراءات خصوصية محايثة للنص المسرحي . إنطلاقا من هذا التحديد يتبين أن الخطاب المسرحي يشكل نقطة تقاطع بين شعرية النص الأدبي بشكل عام، وشعرية المسرح بشكل خاص ولا مناص إذن من الإفادة منهما قصد إقامة تصور خاص حول هذه الظاهرة المسرحية، فكون الخطاب المسرحي ممارسة وتجويفا أدبيا، يستلزم النظر إليه في ضوء ما قدمته الشعرية الحديثة من تصورات.

إن هذه الخلفية المزدوجة أي إنفتاح الشعرية بالإضافة إلى شساعة المتخيل المسرحي وتنوعه جعلتنا نفكر في أن نجعل من شعرية الخطاب المسرحي شعرية تأويلية، ونعني بذلك جعلها مفتوحة على ثالوث أساسي هو المبدع، المتلقي، الواقع.

في ضوء هذا التوجه المزدوج ، تحاول هذه القراءة بلورة تطلع لا يخلو من مجازفة نحو بناء شعرية تأويلية للخطاب المسرحي، ترسم مبادئ محددة لهذه الممارسة المسرحية إسترشادا بثلاث منطلقات أساسية هي:

*مفهوم الشعرية في الخطاب المسرحي المعاصر.

*نحو شعرية تأويلية للخطاب المسرحي المعاصر.

*شعرية الدائرة التأويلية و علاقتها بالخطاب المسرحي المعاصر.

ا- مفهوم الشعرية في الخطاب المسرحي المعاصر

فيما يخص مفهوم الشعرية لا نريد اجترار مختلف التعريفات المتداولة عنه في الكتابات النقدية المعاصرة، بل نعمد الى استحضار أحدها لأنه يفي بالغرض بالنسبة إلينا. يقول صاحبا "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة: "إن مصطلح شعرية، كما وصلنا عبر التقليد، يشير أولا إلى كل نظرية محايثة للأدب، كما ينطبق، ثانيا على الاختيار الذي يقوم به مؤلف من بين كل الإمكانات الأدبية (على مستوى الموضوعات، التركيب، الأسلوب ...الخ) كشعرية هيقو مثلا، و يحيل ثالثا على

السنن المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية، أي مجموعة من القواعد العملية التي يصبح، بالتالي استعمالها ضروريا"[1]

يستخلص من هذا التعريف أن ثمة مسارين في الشعرية أحدهما عام و يتعلق ببناء نظرية عامة محايثة، والثاني خاص و يرتبط بالاختيار الذي يقوم به مؤلف ما ضمن الإمكانات التي تتيحها النظرية. وهما مساران متكاملان لاسيما و أن تحديد القوانين أو المبادئ العامة لظاهرة أدبية ينبغي أن يتم من داخل العمل نفسه، ولعل هذا ما يؤكده أحد أقطاب الشعرية البنيوية وهو "تزفيتان تودوروف" حين ركز على حاجة الشعرية إلى التأويل قائلا:" ان تفكيرا نظريا حول الشعرية غير مطعم بملاحظات حول الأعمال الموجودة يبقى عقيما وغير إجرائي".[2]

إن هذا التوجه المزدوج للشعرية مهم جدا بالنسبة للسياق المسرحي الذي نتحدث فيه لاسيما وأن كلمة شعرية لم تكن مرتبطة بقاموس النقاد و المنظرين فحسب، بل أصبحت لها صلة وطيدة حتى بالمؤلفين، وعليه يمكننا أن نركز على مجموعة من العناصر البنيوية التي تشكل شعرية الخطاب المسرحي و تكوّن جماليته الفنية، وتتمثل في السينوغرافيا والتقنيات المسرحية:

1. **شعرية السينوغرافيا**: السينوغرافيا من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة ، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، ولقد لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث.

يعترف جل الباحثين والمنظرين والمؤلفين والمخرجين ونقاد المسرح، بوجود خلط وتشويش في إعطاء معنى محدد للسنوغرافيا، لأنه كلما بدأ التنظير حول السينوغرافيا كفن، إلا و اصطدم هذا التعريف بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفية وفنية وتاريخية: زخرفة، ديكور، سينوغرافيا.

يستمد تعريف السينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة، أصبح لها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة، إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا أو من فنون الإضاءة، أو من هندسة الصوت، أو من الديكور والأزياء... " وهذه المرجعيات - في الحقيقة- تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة و المتكاملة التي تعطيها وظيفتها و وحدتها، رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممارستها".[3]

وبما أن كل المساعي والجهود تهدف إلى إنجاح العرض المسرحي، لذلك يجب تهيئة كل الظروف لتحقيق ذلك، من إعداد مكان العرض وصياغته وتنفيذه، وهذا يتطلب استثمار الصور والأشكال والأحجام وإعداد الألوان والضوء، وهذا ما يقوم به فن السينوغرافيا.

إذن السينوغرافيا هي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء".[4]

فالسينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة المسرح. فقد تكون السينوغرافيا جامدة ساكنة لا حركة فيها ولا حياة مليئة بالحوارات الدرامية الجدلية التي تقتل شاعرية العرض بسبب الروتين والتكرار و الفعل الدائري، وقد تكون سينوغرافيا متحركة شخوصيا أو آليا أو كوليغرافيا لخلق فرجة ديناميكية دالة.

إنّ وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي "وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض"،[5] إذن أصبحت السينوغرافيا عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من العمارة، إلى الديكور إلى هندسة الركح إلى إدماج المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي الحي.

2. **شعرية الفضاء المسرحي**: حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات والتي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ... ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية هما مصطلحا المكان والفضاء، وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في الكثير من الكتابات النقدية، لكن الواقع أن مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية...

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يؤثث الفرجة، ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا.

إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي استخدام الشخصيات التي يؤديها ويمثلها الممثلون، أما الخاصية الثانية: "هي وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء، المتفرجين علاقة ذات ثلاثة أبعاد".[6] وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية "أنه يحتاج لمكان أو فضاء تتم فيه العلاقة

الجسدية بين الشخصيات" ،[7] ولأنه يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، إذن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي "دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض، أول ما نتلقاه من علامات، التي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي، هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان".[8]

والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه القضية من أهم القضايا التي تطرحها ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يمنح للفضاء دلالات رمزية وثقافية وإيديولوجية وأن يحوله إلى لغة.

فالمكان الركحي هو المكان المادي الملموس، الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو "الموضع أو الخط كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس" [9] ونقصد به الخشبة، والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، و"يمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"، [10] وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي فإن المكان الدرامي "هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي" ،[11] ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية ، وذلك بناءا "على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي".[12]

والحقيقة أن العلاقة التي تربط بين هذين المكانين (الدرامي والركحي) أنه ليس دائما المكان الدرامي يتقيد بالمكان الركحي في العرض المسرحي فكثيرا ما يخلق أمكنة محتملة اعتمادا على أنساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم، والصور واللوحات... وكذا استعمال الموسيقى، هذا الحديث يقودنا الى تقسيم الفضاء الى مجموعة من الطرائق الفنية والجمالية منها:

• الفضاء الفارغ: يمكننا أن نقابله بما يسمى بالفضاء المؤثث، وليس من الضروري أن يحيل هذا الفضاء على العدم؛ لأن الفضاء الفارغ بدوره يشكل رؤية المؤلف والمخرج ، ويعكس لنا فلسفتهما في الوجود ورؤيتهما إلى العالم. من خلال ارتكازه على العبث والاغتراب الذاتي والمكاني، ويخرج العرض من الامتلاء والوجود إلى الفراغ والتجريد والخواء الجسدي والروحي. فالفراغ كما وصفه "سانتيانا" هو" الظاهرة الأزلية التي خلقت مع الإنسان لتعطيه مجالا واسعا في التأمل ، وتسبح أفكاره وخياله فيه ليؤلف ما نقص منه إما فيما يرى أو فيما يبدع أو فيما يسمع أو يشاهد...". [13]

• **الفضاء التجريدي**: وهو تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة و خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها و تأويلها ، ويصبح هذا الفضاء تشكيلا بصريا يتسم بالتغريب والانزياح وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني.

• **الفضاء الفانطاستيكي**: يعتمد هذا الفضاء على الخوارق واستخدام الفانطازيا للانتقال من عالم العقل إلى عالم اللا عقل والثورة على قواعد المنطق والعقل. ويدين هذا الفضاء فوضى الواقع ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة.

• **الفضاء الشاعري:** يقوم على الإيحاء والصور البصرية الفنية المثيرة كالجداريات الشاعرية والرمزية المليئة بالانطباعية والتضمين وتجاوز التقرير والتعيين، وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ما هو بصري تشكيلي وما هو وجداني شعوري.

• **الفضاء الباروكي:** وهو فضاء درامي يستعمل الزخرفة الباروكية والصيغ الفسيفسائية والمنمنمات الجميلة والتأثيث والديكور الفخم والسينوغرافيا المترفة المليئة بالقطع والأشياء الأثرية " فالمسرح الباروكي يستند على شعرية مسرحية تنظر إلى هذا الفن باعتباره فن الإظهار و الإبهام ، ولعل هذا ما يفسر لجوئها الى التقنع و الحلم و الجنون و المسخ والمسرح داخل المسرح".[14]

• **الفضاء الكوليغرافي**: يعتمد على شعرية الجسد وتلويناته وتشكيل النص بصريا ورؤيويا من خلال استخدام الحركات الصامتة ورقصات الباليه في انسجام تام مع الإضاءة وتغير رنات الإيقاع.

• **الفضاء التراثي**: يوظف هذا الفضاء السينوغرافيا التراثية وتقنياتها الإحالية ومكوناتها الجمالية التي تستند إلى المستنسخات التناصية التي ترسم لنا أجواء الماضي في تقاطعاتها مع الحاضر والمستقبل. وتحضر الذاكرة بأشكالها الفطرية لتؤشر على التواصل بين الأجيال الغابرة والأجيال الحاضرة.

• **الفضاء المرجعي**: توظفه المسرحيات الواقعية والطبيعية والتاريخية يحاكي فيه المخرج الفضاء الخارجي محاكاة حرفية أو فنية ومن خلاله يتم نقل المرجع الإحالي بكل أبعاده الواقعية والطبيعية وتناقضاته الصارخة بصورة فنية قائمة على التمويه الواقعي أو التصوير الطبيعي للموضوع المطروح على الخشبة المسرحية، ويمكن تسمية هذا النوع من الفضاء الذي يتكئ على المحاكاة بالفضاء التقليدي أو فضاء المحاكاة أو الفضاء الكلاسيكي.

3. شعرية الديكور والمشهد المسرحي:

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، ففي العصر الحديث أصبح الديكور أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فمع نهاية القرن التاسع عشر، استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله" [15]، وإذا كان مصمم الديكور له الحرية

في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص "فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع، بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره" ،[16] لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينية، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء الدلالة المسرحية.

أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية "وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير باستخدام وحدات ديكور، مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة فيها وتلوينها".[17]

ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيد في إبراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافية "بحر، جبل، غابة..."، والاجتماعية "مدينة، ساحة شعبية، سوق..."، والطبقية، "قصر، شقة، كوخ،..."، وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي "قديم، حديث..."، والفصل "شتاء- ربيع..."، والجو الحرارة، المطر، الثلج...."، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها...". ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب دورا مهما، فهي تقدم للمتفرج معلومات قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق.

4. شعرية الإضاءة:

الإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتبئير الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول، و خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا ، فهي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائيةالفرجوية الأخرى، فهي تساهم في خلق الإيحاء وتشكيل خطاب التضمين وإثراء شاعرية الأجواء والظلال، كما تتخذ الإضاءة دلالات سياقية نصية ودراماتورجية في تلويناتها وانعكاساتها الهندسية وتقوم بتأشير الممثلين وتعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحركة حركيا وجسديا وحصرهم مكانيا وتبئيرهم دراميا و التركيز عليهم تشخيصا وتواصلا.

إن المشكلة التي يواجهها مصممو الإضاءة في المسرح ليست في تقنية الأجهزة و توظيفها... "ولكن المشكلة تكمن في إيحاء علاقات ترابطية بين مجموع الخطوط و الأشكال و التكوينات والألوان و التراكيب والعلامات التي لا تأتلف إلا بوجود الضوء، كذلك الانفعالات و الإحالات و الرؤى

والأفكار التي تتكون منها ذات المصمم من خلال الاختيار و الانتقاء و التأويل وتحويل المكان إلى زمان، ورد الفعل الذهني و الحركي للمؤدي و الاستجابة من قبل المتلقي، كلها مجتمعة في بناء ينفذ في أشغال المساحات الفارغة و الفجوات والفضاءات وفق أساليب تتفاوت من البساطة والاختيار الأمثل، يظهر فيها الإيقاع (الترتيب والتكرار والتراكيب) والتنظيم والتنسيق والضبط والتقاطع والتوازن والتوازي والتناظر والتشابه والتواصل والثبات والاستقرار، والتعارض والمقابلة والتشكيل باختراق موضوع المسرحية في العمق، ذلك الضوء الذي يملك في لحظة عرضه بنية زمكانية محددة يركز فيها على مناطق مشعة يلمس منها مدى التناغم والتضاد والتوافق والتصارع لإيصال الصورة الفكرية (المفهوم) الذي هو أساس أي في كيفية استنطاق (الضوء-الظلام) في تركيب العرض المسرحي المنجز."[18]

وللإضاءة قدرة على تصميم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور وهذا يعني إمكانية إضافة قيمة سيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور علامة مسرحية من خلال الإضاءة، وكذلك الحالة بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة، فهو أيضا يلعب دورا سيميولوجيا، إذ أن الإضاءة ليست رؤية فقط، بل إنها شعور " فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط، تلك التغيرات التي تضيفها ذاكرة الإنسان".[19]

فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين "العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، توصل معانيها بفعل الضوء، فأي تغيير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي".[20]

5. شعرية الأزياء:

تعبر الأزياء عن وضعية الممثلين وتقدم لنا معلومات عن سنهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع ونمط تفكيرهم. قد تمتاز الأزياء بالأصالة أو المعاصرة وبالحرفية أو الرمزية. فهي تعد عنصرا أساسيا من عناصر التكوين المسرحي و المرتبطة بالشخصية، وهي أكثر العناصر التي تقدم للمتلقي أفكارا مباشرة حولها ، وأن التكوين الجمالي للأزياء يكتمل معه شخصية التي يؤديها الممثل لذا ينبغي أن تتطابق الأزياء المصممة مع مراكز الشخصية الاجتماعية، لأنها تعكس الشخصية ووضعيتها الاجتماعية .[21] قد تكون واقعية طبيعية تحاكي المرجع الخارجي في حرفيته أو فنيته، أو تكون أزياء مفارقة فانطاستيكية تعتمد على الإغراب الكاريكاتوري والخرق المنطقي والإدهاش المثير. وتؤشر ألوان الأزياء أيضا على جدلية القيم والأهواء والتناقضات فوق خشبة الركح الدرامي وخشبة الواقع الاجتماعي. لهذا يتحرر المخرج أو المصمم أو السنوغرافي من الدلالات المألوفة للزي، ويبحث عن دلالات رمزية

ملتفتا للمعنى الجديد للزي ولونه، وبذلك يغير من المعنى المألوف و المتداول إلى معنى جديد يؤسس إليه.

كما تلعب الأزياء دورا حاسما في تفسير الدلالات وفك الشفرات العرض حيث "تفصح الأزياء عن المهنة و الانتماء الاجتماعي و القومي ، ويمكن التعرف إلى الحقبة الزمنية أو المرحلة التاريخية"[22]، " فإذا ما وظفت الأزياء بالشكل المطلوب تقلب توقعات المتلقي رأسا على عقب ، ويترك عنده العديد من الاستفهامات"[23]

6. شعرية الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

تساهم الموسيقا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العارض والراصد المشاهد. فهي من أهم المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي وكشف صراعه وخلق توتره الدرامي وتوضيح تمسرحه الدرامي. وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية أو موسيقى ملحنة أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرة، أو بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية. وغالبا ما تستفتح المسرحية بموسيقى "جنيريك" جمالي تمهيدي يؤشر على بداية العرض المسرحي، أوقد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية وفصولها وحواراتها، أو تكون في خاتمة العرض لتعلن على تراجيديتها أو كوميديتها أو الخلط بينهما.

"وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل" ،[24]وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته".[25]

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي، إلى المتفرج "فيه تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي" ،[26] كما أنها تستطيع الإيحاء بشعور أو بانفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسيقى بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا أخرى مختلفة:

1- أنها تحيل إلى عصر من العصور، لهذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة.

2- كما أنها تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد المتفرج على التعرف عليها وتميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متنكرة.

3- تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعه، وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات.

إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم بل تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج، وعلى علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى. كما تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية "التي تؤدى خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص"،[27] وذلك للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الأصوات التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام. وأهم الأدوار والوظائف التي تقوم بها المؤثرات الصوتية هي:

1- الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة، وصوت ارتطام الأمواج للإحالة على البحر...الخ.

2- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر...الخ.

3- تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية...الخ.

إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى، بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعهما.

7. شعرية الممثل:

يعد الممثل عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية وعنصرا أساسيا في العرض السينوغرافي ومكونا جوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور،و من المعروف في العرض المسرحي، أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل "فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل".[28]

ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين

أساسين وهما الممثل والمتفرج، فبهما يكون المسرح ويحيا، وإذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح، لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية، وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكاناته وطاقته، وموهبته ليعوض هذا النقص التقني، والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتي وبصري.

إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع "فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث"،[29] فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات، مستقلة بوجودها، ولكن مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار، لذا "فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد (الممثل) حتى لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإيمائية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني".[30]

فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في مسرح "يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة".[31] فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل هو الذي يسيطر على كل هذه الأمور ليحقق موقفا وهدفا محددا.

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التخيل الغائب "فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث، إنه الوسيط بين المتفرج والحكاية بل مكوناتها، وتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية".[32]

ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل "تطوير حواسه الخمسة وصقلها وتهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي له هو المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي"،[33] لذلك يجد الممثل ضرورة قصوى في تحقيق رسم عالم الشخصية الداخلي ويجعله منظورا ومؤثرا، لهذا عليه أن يتمكن من "السيطرة على عالم شخصيته التي يلعبها وكشفه عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف

بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية، وتهيئة الرموز والعلامات للإشارة والإيحاء بأعماقها التي يعلنها ويظهرها الممثل لجمهوره".[34]

وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأضواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصاله عوالمه الداخلية إلى المتفرج، لأن المتفرج يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية".[35]

II- نحو شعرية تأويلية للخطاب المسرحي المعاصر

اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي، وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى التركيب السمعبصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي، وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام. ومثلما شهدت الوسائل الاتصالية اختلافا وتطورا كان نصيب المسرح أيضا، فقد تأثر خطابه شكلا ومضمونا نتيجة التنافس القائم بين النظريات والمذاهب والتيارات، أي بين القديم والجديد، وهو أمر بديهي للبحث عن طرق تعبير جديدة تنسجم مع القفزة التقنية ووسائلها المتاحة لتقديم رؤية متجددة للواقع .

لقد ظهرت عديد التجارب الحديثة في المسرح، والتي اندرجت تحت تسمية المسرح التجريبي أو الطليعي أو البديل وغيرها من المسميات التي تتفق مع سمات وتوجهات تيار ما بعد الحداثة، الذي اتسم بتغيرات في القواعد الفنية الأساسية التي تم تقنينها في نظريات المسرح السابقة، فقد غيرت تجارب المسرح الحديث أسس العلاقة بين أطراف الإنتاج المسرحي وقلبت المعادلة رأسا على عقب، وانحرفت توجهات المخرجين المحدثين إلى هيمنة الجانب البصري ومغادرة الجانب الأدبي، وان يسهم المشاهدون في صياغة العرض المسرحي، وان مفهوم اللغة في العرض المسرحي لا يقتصر على مفردات النص المكتوب بل تتجاوزه إلى الصراخ، الإيماءة، الحركة، الضوضاء، الأصوات البشرية وما الى ذلك.

ان الكتابة وفق هذا المستوى من التمسرح، ترتقي بدرامية النص و تخصب علاماته المتحولة ليصبح بنية و خطابا تجاوزيا ضمن فضاء مغاير يصنعها فضاء المسرح إلى جانب الممثل و المتلقي معا، فماهية الفن تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية، فالرمزي يحفظ معناه في باطنه،[36] فالدلالة التي تكون في العمل الفني الجميل تشير إلى شيء ما لا يقع ببساطة في مجال ما نراه على نحو مباشر، ونفهمه على نحو ما يكون أمامنا بما هو كذلك،[37] وما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية و التحويلية و التزامنية للنصوص الفاعلة فيه، تلك التي تتبلور في هيئات سمع بصرية و حركية ضمن أنساق هارمونية داخل بنية العرض، التي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتآلف

دور المتلقي، الذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات المبثوثة وإعادة تركيبها، منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد وبذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

ولأن العرض المسرحي يمتلك أدواته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي التي تبث معاني خاصة وعامة، موحية ومختزلة ومكثفة لما نجده في الواقع، وجميع تلك الأدوات كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها، إنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع، لتنتج المعنى.. فالشخصيات والأدوار والعلاقات بين مكونات العرض هي وحدات تركيبية تشكل منطلقاً إجرائياً في عملية التلقي، انطلاقاً من أن العرض المسرحي يضخ لنا إيحاءات، وهو صيرورة دائمة، ما أن نحسب أننا قبضنا على معناه حتى ينفلت منا ويتقدم، وفي كل محاولة نقوم بها ستكون إضافة خلية صغيرة لخلايا النحل العام، فالعرض المسرحي يخترق، عبر استعاراته ومجازاته، ذلك التصوير المباشر والنقل الحرفي والاقتباس النصي للواقع، وهي الدعوة التي طالما نادى بها (بريخت) إذ يقول: " إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس و أفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية ، وفي مثل هذه الظروف التاريخية ، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا و أحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الواقع[38]". فاليقين النقدي الذي يتحكم في رؤيتنا وفي قراءاتنا لعدد من التجارب المسرحية ، يؤشر لوجود قراءات ورؤى مفترضة أخرى ممكنة ومتعددة لمعنى الخطاب المسرحي ذاته ، وهذه القراءات تمثل مجموعة من المعاني المفتوحة التي يمكن تبنيها والدفاع عنها، مع أنها قد تناقض قراءات أو معاني أخرى قابلة أيضاً للتبني والدفاع. فالهرمينوطيقا، مثل الكثير من نظريات ومناهج النقد الأدبي الحديثة ، تطمح إلى تعليل تعدد المعاني والقراءات ودراسة المشكلات التي تتولد عند محاولة استخلاصها من الخطاب الذي يبثه العرض المسرحي، وهي محاولة تكشف عن حقيقة عدم إمكانية الوصول إلى معنى ما بشكل كامل ومحدد ودقيق ومباشر وبعيد عن الافتراضات الأخرى، وهذه الحقيقة هي التي تمنح الخطاب المسرحي امتياز شعريته، مع أن هناك من يرى أن الشعرية تنطبق على الشعر أساساً دون غيره، إلا أننا نؤمن بأنها تنطبق على مجمل الخطابات الإبداعية والفنية ومنها فن العرض المسرحي، بحكم انطوائه على درجة من الغموض، والقصد بالغموض هنا، هو الغموض الفني الغني بالدلالات الإيحائية التي تشكل ثروة دلالية تهيئ السبيل لإثبات فردية الإبداع وخصوصيته على نحو لا يفضي إلى الإبهام والتعمية والخوض في متاهات التجريب الشكلي، وإنما إلى تحقيق فعل جمالي بعيداً عن المعاني الخابية الخائبة. فضلاً عن أن جوهر الخطاب المسرحي، يقيم عبر جدلية الفن والواقع مسافة بين العالم والخطاب المعبر عنه، ومثل هذه المسافة هي التي تتيح التقبل الجمالي لانطوائها على تلك الفرادة التي تخلق روحاً حميمية تؤسس لفعل التواصل مع المتلقي.

إن المسرحانية أو الأدائية، تلك التي تجعل من الدراما مسرحا بالفعل وليس أدبا مقروء، إنها محاولة لتأكيد خصوصية المسرح عن غيره من فنون الأداء الوقائعي والفنون متعددة الاتصالات، فالمسرحة تعني فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة، تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد المكتوب. أو بعبارة إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات و توليدات و معطيات خارجية، أي كل ما يتعلق ببنية النص من الخارج.

إن خطاب المسرح محكوم بالتعددية خلافا للنص السردي - المكتوب - وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب، فالنص المكتوب يجب أن يكون معدا أساسا للإنجاز المشهدي، ولهذا فهو في حالة تشغيل مستمرة يكون فيها خاضعا للحذف والتبديل والإحلال والانزياح والإضافة، انطلاقا من كون خطاب العرض بنية هرمية للعناصر الناشئة فيه أو المكونة له، التي من شأنها أن تغير مفهوم الدلالة،بل تنتج دلالات جديدة تجعل النص المكتوب ينحرف عن سياقهُ اللغوي، ليذوب ضمن نسيج التكوينات السمع بصرية .

وباتفاقنا مع مفهوم التعددية النصية في المسرح الذي تداولته الدراسات النقدية الحديثة، " وهو يعني مجموعة النصوص التي يطرحها العرض المسرحي الواحد بوصفه عملاً إبداعياً معقداً، متمثلة في نص المؤلف المكتوب، ثم النص الشارح أو النص المؤدى الذي يطرحه المخرج، ثم النص الذي يتلقاه المتفرج، أي نص العرض" [39] فإننا سنقيم توازياً مع بعض إجراءات التأويل، ذلك أن المعنى في العرض المسرحي، ظاهر وباطن، الباطن هو النواة الكامنة في الأعماق، وهو المحتوى المتخفي، قد يصرح به عرضاً وقد يظل دفين طبقات من الكثافة، فإن المتلقي سيندفع إلى السير في سبل فرعية قد تبتعد أو تقترب من مكامن مركز الدلالة، فتتعدد هذه المراكز وتتباين، فينفرج العرض ويمتد فضاؤه، ليتمظهر المعنى في بناء غير نهائي أو محدد، وإنما مفتوح باستمرار، ومتوالد بشكل غير متناه..

إن الخطاب المسرحي لا يفرض معنىً ولكنه يقترح معاني، وأن " محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها.. فكل شيء يخفي داخله سراً ، وكلما تم الكشف عن سر ما، فإن هذا السر سيحيل على سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي"[40]، فالعرض المسرحي يقوم على خلق متواصل للمعنى بحيث إن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دائماً دالاً لمستوى معنوي آخر، وهكذا فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره، بل يتجاوزه إلى ما هو أعمق، إذ إن المعنى يسلم إلى معنى، ليظل يوحي بقراءات متعددة تنطوي على معان متنوعة، وهو " لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنى وحيداً على متلقين متعددين إنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد". [41]

و يتحدد عمل تأويل التقنيات التي تسهم في خلق (سينوغرافيا) العرض من خلال ثلاثة عوامل أساسية هي:

1- العامل التشكيلي. 2- العامل المسرحي. 3- العامل المعماري.

وترتبط هذه العوامل بعلاقة ديالكتيكية متكاملة داخل العرض المسرحي الواحد، وينبغي أن لا نضحي بأحدهما على حساب الآخر، فالعامل التشكيلي يجب أن يكون بمستوى العامل المسرحي، وبالرغم من أننا قد نلاحظ سيادة العامل التشكيلي في عملية بناء وتصميم المنظر والإضاءة والأزياء، إلا أننا يجب أن نؤكد على العامل المسرحي وبروزه، بمعنى أنه يذوب العامل التشكيلي في العامل المسرحي، ولا ينبغي للمثل أن يذوب في التشكيلي، لأن ذلك يشكل حالة سلبية تبعده عن جوهر عمله الحقيقي، وهو إبراز العامل المسرحي.

إن التأويل في التقنيات يقوم على إعادة تشكيل الفضاء المسرحي، وتأسيس علاقة مكانية وبصرية، بين العرض المسرحي والمتلقي، وذلك من خلال توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي بالاتجاه نحو اللا محدود واللا نهائي للعمل التقني، انطلاقاً من الفراغ وتوسيع مجالات الحركة فيه تخلق إمكانات بصرية تخيلية تجعل المتلقي منشغلاً بما يراه ويسمعه ليملأ الفراغ بحيوية خيالية. ويساهم التأويل في توضيح هوية العرض من خلال الحيز البصري (للتقنيات) الذي يأخذ مكوناته ومقوماته من النص المغلق للمؤلف وانتقاله إلى النص المفتوح عبر رؤية المخرج قبل انغلاقه مرة أخرى ليصل إلى المتلقي بشكل يجعله قادراً على استيعاب الفصل المشكل لتلك التقنيات، ويكون مصمم التقنيات هو (المسؤول عن ضبط إيقاع حركة العناصر الديكورية التي تؤدي إلى الديناميكية في خلق الفضاء) وتتمثل حركة العناصر الديكورية (المنظرية) بمجموعة العناصر المشكلة للمنظر من إضاءة وأزياء... إلخ.

ونتيجة لهذا التداخل بين التشكيلي والمسرحي والمعماري، فإن التقنيات في العرض المسرحي هي المسؤولة عن إظهار الروابط والأحداث المختزلة في النص الأدبي، والمعبر عنه بالفكرة الرئيسة، وتجسيدها من خلال العناصر الأساسية المكونة (للسينوغرافيا)، والتي تقدم بدورها للمتلقي بلغة بصرية وأشكالاً مرئية تساعده على شحذ خياله على التأويل، لذلك يعدّ المصمم أحد قادة العملية الإبداعية التي تحقق وحدة العرض الفكرية والفنية الشاملة. وعلى المصمم أن ينتبه إلى مشاكل النص البصري والدرامي، وهو يحاول الوصول إلى مقاصده، وخلق علاقة ترابطية بين الدلالات والرموز، وفي محاولته لفك شفرات النص عليه ايجاد التجانس في التركيبات البنائية، وتحقيق سهولة في الربط بين عنصر تقني وآخر.

والمسرح الحديث هو مرتع لاستراتيجية الخطاب التأويلي، كما أن النظام الإيمائي للتمثيل يفتح الباب على مصراعيه لقراءات زاخرة للخطاب الضمني. ومن ثمة يمكن الاستعانة ببعض التيمات المحددة لأفق التأويل في المشهد المسرحي وهي كالتالي :

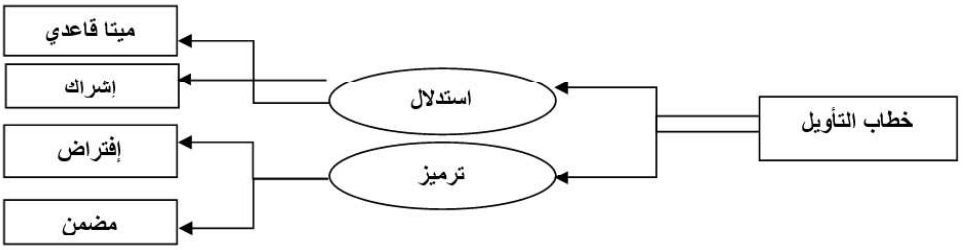
✓ المقول وغير المقول؛ و عليه فإن خطاب الشخصية لا يقول كل شيء. إنه يتجنب بذلك ذكر ما هو واضح لدى المخاطب. فلا تذكر إلا العناصر التي تبدو وثيقة الصلة بالحوار، ولذلك فان أخذ غير الملفوظ بعين الاعتبار تنبثق عنه أسئلة مدهشة. و دونه يمسي حوار الشخصيات نوع من الزخم اللغوي، فيه الكثير من التكديس و الحشو.

✓ الصمت؛ من ناحيته هو بنية مشكلة للنص، إنه هو الذي يسمح بإنشاء إيقاع للتلفظ وهيكلة القطائع الخالقة للتوتر الدرامي. ويكون تارة معبرا عنه (إرشادات، نقطة التشويق، تعيينات نصية)، وتارة يترك لحدس الممثل والمخرج المسرحي. إنه مساحة تقاطع ثلاث رؤى متباينة، أولهم رؤية المبدع الكاتب، ثم الرؤية الركحية الخاصة بالمخرج، فتأويل المتلقي لهذا الزخم من اللامصرح به. فالصمت في المسرح مساحة لاستقراء المسكوت عنه، إنه حاضر مثله مثل التلفظ.

أما "لسبربر"و "ولسن" فقد ميزا مرحلتان في تأويل الأقوال: مرحلة ترميزية و مرحلة إستدلالية.

باعتبار أن اللغة لديهما هي عبارة عن " تمثيل المعلومة و تمكين الأفراد بواسطة التواصل الكلامي-وغيره-من تنمية مخزونهم من المعارف(...)يهدف كل نظام معرفي(...) إلى أن ينشئ لنفسه تمثلا للكون يمكن إغناؤه في كل حين ".[42] وقد تطور الأمر على يد يهما في حقل التداولية و أمست القضية خاصية للقول وليست خاصية لغوية، إذ تتحول كل من الأقوال الحرفية و غير الحرفية في نظرهما إلى أن تكون " وصفا للكون كما هو أو كما يتمناه المتكلم، أو تمثيلا لفكرة منسوبة إلى شخص آخر، أو لفكرة يرغب فيها القائل لهذا السبب أو لذاك".[43]

ويمكن تلخيص ذلك من خلال المخطط التالي:



ميتا قاعدي : إنه يحكم قانون الوجود، ويفصل في مصداقية القول أو خطئه. إذا قلت : "بمحفظتي زرافة"، نعلم أنه يستحيل تواجد الزرافة بحجمها حية أو ميتة بالمحفظة.

✓ افتراض : واصل أحمد التدخين، يفترض أن أحمد كان يدخن من قبل

✓ إشراك : انطلاقا من واقع الحياة، أقول : "نسيت نقودي "، يقتضي : " ليس بحوزتي دينارا".

✓ مضمن: أحمد لا يكره التدخين، المصرح به: أحمد يحب التدخين

يعد الانجاز المسرحي تحقيقا لمبادئ الخطاب التأويلي لأن" التماسك النصي يعتمد على معايير مثل الإيزوتوبيا و الترداد والاشتراك الافتراضي، التي تمارس وظائفها داخل النص نفسه بعيدا عن كل تغيير في الوضع"[44] ، فالعملية قائمة على مبدأ البوح و التعبير داخل نسق يحدد المسار العام للأحداث، تتورط فيه الشخصيات من خلال ما يقولون، كما يتورطون من خلال ما يفعلون. فهوية النص، تتشكل من خلال تأويل للوجود في اللغة وعن طريق اللغة، وفي نفس المستوى، توجد منطقة اللا تحديد، وهو شرط أساسي للتواصل، يتجلى في المضمرات والتضمينات ومظاهر الاستهزاء و كل ما هو إيحائي، مشكلين المعنى المزدوج أو المتعدد المفتوح. وعليه فكل قراءة نقدية للإبداع المسرحي هي معايشة لمعارف و أدوات مفاهيمية، وفي الوقت نفسه، إذ يحاول نص أن يرتقي إلى مستوى الإبداع و التجديد دون أن يذوب في آلية مجحفة، جامدة المفاهيم و التصورات النقدية الجاهزة، إنها لذة قراءة نص مسرحي أو مشاهدة عرض فني على الركح.

خاتمة: لقد كانت الغاية من كل ما سبق هي رسم إطار نظري واضح لموضوعنا، يمكننا في ضوئه الاقتراب من تجليات شعرية التأويل في الخطاب المسرحي المعاصر، هذا الإطار النظري الذي أردناه أن يكون شعريا تأويليا في آن واحد لأننا نعي جيدا علاقة التفاعل القائمة بينهما.

إن الوقوف عند هذه الحدود الشعرية كان الهدف منه هو الكشف عن بنيات الخطاب المسرحي وعن آليات اشتغاله نوعيا ووظيفيا، فقد كانت الشعرية المسرحية سابقا تختلط مع الشعرية الكلاسيكية ومختلف الخطابات الفلسفية حول الفن التي تقتسم معها التاريخ والطفرات والمفارقات والالتباسات. خلال مرحلة طويلة جدا، منذ أرسطو مرورا بالقرن السابع عشر الفرنسي وإلى ثمانينات القرن التاسع عشر، كانت تتكون أساسا من شعريات موضوعها هو النص الدرامي. فيما نجمت الشعرية المسرحية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر عن ظهور الإخراج. وفي وهلة أولى مثلت شعرية للإخراج ثم حددت مجموع التصورات النظرية المتعلقة بالظاهرة المسرحية، سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض. إن مجال ممارستها إذن، واسع جدا فهو يتضمن كل العناصر الجوهرية للمسرح حيث أعيد تعريفه باعتباره ممارسة فنية: المكان، والمعمار، والإخراج، والديكور، والممثل، والإضاءة والملابس...إنه يغطي أيضا سيرورة إبداع وتلقي العمل المسرحي وكذا المحافل التي ينطوي عليها: الكاتب، والمخرج والمتفرج. إن أنماط مقارباته متعددة وتلجأ غالبا إلى مختلف خطابات العلوم الإنسانية أو النقد الأدبي. وأخيرا تهتم الشعرية المسرحية بالعلاقة بين المسرح ومختلف الفنون من موسيقى، وصباغة، وسينما.

هذه الخصوصية هي التي تدفعنا إلى القول أن شعرية المسرح تشتغل كخرق أو انزياح عن المعيار لذا فإن النظر إلى المسرح لا ينبغي أن يجعلنا نغض الطرف عن الاهتمام به لذاته و مساءلته من الداخل لفهم آليات اشتغاله وطرق تبنينه داخل النص المسرحي، بالإضافة إلى علاقته بخصوصية النوع الدرامي وكذا الوظائف التي يقوم بها في هذا السياق المسرحي.

الإحالات والهوامش:

(1) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, Edit du seuil ,1972, p106.

(2) تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص24.

(3) عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، د.ط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص 100.

(4) عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 197.

(5) عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دط، دار الحريري للطباعة، 2005، ص17.

(6) آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مركز اللغات و الترجمة، القاهرة ،ط1، 1977، ص175.

(7) المرجع نفسه، ص175.

(8) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص9.

(9) عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص192.

(10) المرجع نفسه، ص192.

(11) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص68.

(12) المرجع نفسه، ص6.

(13) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، دار الأنجلومصرية، القاهرة، 1966، ص121.

(14) حسن يوسفي، المسرح و المرايا-شعرية الميتامسرحوإشتغالها في النص المسرحي العربي و الغربي، اتحاد الكتاب العرب، د.ت، دط، ص120.

(15) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص96.

(16) فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، دط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، دت، ص50.

(17) أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص71.

(18) جلال جميل محمد، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، مراجعة:نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص22.

(19) المرجع نفسه، ص130.

(20) المرجع نفسه، ص127.

(21) عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م،1996، ص161.

(22) نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، دار المدى للثقافة و النشر، بغداد ،2004، ص65.

(23) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع الجيزة 2000، ص196.

(24) فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ص100.

(25) المرجع نفسه، ص50.

(26) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة، ص105.

(27) فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ص101.

(28) عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص102.

(29) المرجع نفسه، ص104.

(30) طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص275.

(31) المرجع نفسه ، ص275.

(32) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص36.

(33) عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص65.

(34) المرجع نفسه، ص80.

(35) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(36) بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص83-116.

(37) هانز جيورجغادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص121-122.

(38) برتولدبريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة ، بيروت، د.ت، ص230.

(39) سامية أسعد ، الدلالة المسرحية، مجلة غالم الفكر. مجلد10، عدد10، 1980، ص65.

(40) امبرتو ايكو، التاويل بين السيميائيات و التفكيكية، تر: سعيد بن كراد، الدر البيضاء، بيروت المركز الثقافي العربي ، 2001، ص33.

(41) رولان بارت، النقد و الحقيقة ، تر: ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين مجلة الكرمل، الغدد 11، 1984، ص26.

(42) آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم:علم جديد في التواصل، ترجمة :سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى، 2003. ص76-77.

(43) المرجع نفسه، ص187.

(44) مارتان، روبير، في سبيل منطق للمعنى، ترجمة وتقديم: الطيب البكوش –صالح الماجري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص300.