

فلسفة المسرح

نحو قراءة للممثل في ضوء التفكيك

شبير محمد

مقدمة:

يتضمن هذا العنوان مجموعة من المفاهيم وهي الفلسفة، والمسرح، والقراءة، والممثل والتفكيك. أما الفلسفة والمسرح، فقد يتبادر إلى الأذهان أننا أقمنا علاقة إضافة بينهما، ونحن لا نقصد ذلك بقدر ما نجعل من الفلسفة عملية وأجراءة يكون موضوعها هو المسرح، علما أنهما كانا متلازمين، بحيث كانت الأسطورة هي الرقعة التي تستحضرهما معا، تحضر فيها الفلسفة بكونها التوظيف العقلي للأسطورة لتفسير الكون والمعرفة، ويحضر فيها المسرح بكونه التجسيد الفعلي للأسطورة لتفسير الحياة. وأما مفهوم القراءة فنعني به شكلا من أشكال بناء النص أو سهما من أسهم "النصية"، وأما الممثل - باختصار شديد لا يهدف إلى الاختزال- فهو جسد الاستحضار، لأنه يتضمن شكلين مختلفين من الحضور والغياب: حضور الممثل وغيابه، وحضور الممثل وغيابه كذلك، وأما التفكيك - كما تعلمون- فهو فلسفة نقدية تمتد إلى مناحي الحياة كلها، ولا نقصد من هذا الكلام وضع تعريف لها لأن ذلك يتناقض والتفكيك.

ونهدف من خلال هذا العنوان إلى إعادة التفكير في الممثل، من خلال أشكالته، والتفكير فيه خارج أشكال التشيئ - وإن كانت عملية التفكير في موضوع ما نوعا من التشيئ في حد ذاته- ونعتبره ذاتا وموضوعا في الوقت نفسه، أو كينونة ومعطى، مما يفرد له مكانة غير مركزية في الوجود المسرحي، لكنها مكانة كباقي المكنانات التي تحتلها الهوامش المساهمة في هذا الوجود. وحتى نتبين مجالات هذه القراءة، نختط إستراتيجية تمتح من إعادة إدراج المفاهيم المسرحية، والأدوات الإجرائية للمناهج النقدية والتحليلية، في عالم آخر، هو ما قصدنا به " في ضوء التفكيك"، ومن هذه المفاهيم: نذكر النص، والممثل، والسيمولوجيا، والعلامة، والدلالة، والقراءة.

-الممثل: لاعب حر بين السميأة والنصية.

انسجاما وفلسفة التفكيك، ليس هذا العنوان تعريفا بل ضرب من ضروب التنازير ببعض الألقاب، وتحتاشى أن يكون الممثل هو نفسه لذاته، لأن مثل هذا التحديد الأنطولوجي يتناقض مع شكل القراءة المقترحة له، كما تحتاشى أن يكون نقيضا لماهية أخرى، أو مرادفا لها. فبالقدر الذي نقول: إنه ليس مخرجا، أو كاتباً أو شخصية، أو شيئا من أشياء المسرح، نقول: إنه ليس نقيضا لهذه الهويات، وليس علامة مسرحية، وليس قرينة تدل على الشخصية والدور، أو وسيطا بينهما، لأنه يقوم بعمل الاستحضار المزدوج؛ يستحضر الشخصية الورقية، وهي في الغياب، ليجعل نفسه غائبا وهو في الحضور، وهذا النوع من الاستحضار كائن في دائرة الاستحضار للكائن، كما يقوم باستحضار صورته في عالم المتلقين/ الجمهور، وهم في عالم الغياب، وهو ضرب من الاستحضار الممكن. لا يمكن أن نتصور الممثل ماهية قبل فعل التمثيل، أو أثناءها بشكل حصري، أو بعدها، لأنه منخرط في عملية متناصلة، يتعاقب فيها الحضور والغياب تعاقب الليل والنهار.

ولعل صعوبة القبض على "ماهية" الممثل منبثقة من كونه لاعبا حرا، يرتدي ألوان القمصان المختلفة، ويحمل الأرقام المختلفة، ويشغل أماكن مختلفة، في رقعة اللعب المسرحي. إنه "الأثر"، بحيث لا يحمل الأثر ماهية قارة في ذاته. وقد يتبادر إلى الأذهان أنه "نص الفرحة المسرحية" لأنه يحمل الواقعة المسرحية كلها، إذ يتزى بالشخصية، ويتنفس بالإخراج، ويتموقع بالسينوغرافيا، ويتشياً أمام الجمهور ويتأنسن، كما قالت آن أوبرسفيلد: الممثل هو "كل" المسرح، يمكن أن نستغني عن كل شيء في العرض باستثناء الممثل، لأنه قرينة العرض التي تحصل بها سعادة المتفرج، إنه الحضور الذي لا يقبل النفي. وهو بشكل مفارق مُنتج ومنتوج في مجال العلامات. إنه الرسام واللوحه، والنحاة ونموذجه وعمله.. إنه رابط كل المفارقات، يوجد هنا حيث يجلي شخصا غائبا. إنه مُعلّم الكلمة الكاذبة، ونطلب منه أن يكون صدِّيقاً" (1).

نستشف من كلام آن أوبرسفيلد -مع خيانة الترجمة للمعنى- أن الممثل متضمن لمجموعة من المعاني، من خلال الموقع الذي يحتله من المسرحية، في علاقته بالعرض، وفي علاقته بالمتفرجين، وفي علاقته بالنص، وفي علاقته بذاته، ويمكن حصر هذه المعاني فيما يلي:

-الممثل قرينة العرض التي تحصل بها سعادة المتفرج:

تؤسس هذه العبارة لمركزية الممثل، في العرض المسرحي، وكأن غيابيه يقضي بعدم إمكان الحديث عن المسرح، وهو الأمر الذي يهدم مركزية النص المسرحي، لبناء مركزية الإخراج والتمثيل، أي نوع من تغليب كفة الفرجة/ العرض على كفة الأدب، ونوع من الانتصار للجسد الحاضر هنا والآن، بصوته وحركته، ضد التمثيل الذهني، من خلال قراءة المكتوب شعرا أو سردا، فيما يسمى الكتابة المسرحية، أو الكتابة للمسرح. ولعله من الأمور الدافعة للبحث عن مسرح بدون ممثل، حتى لا يقتسم التمثيل المركزية مع الإخراج، بعدما أفضى الصراع الأيديولوجي بهدم مركزية الكاتب والقارئ، المتضمنة في فعل التمثيل. وهو الأمر الذي يعبر عنه كلام نديم المعلا في قوله: "أعافت سطوة الأدب على المسرح، اتجاهه إلى تطوير وسائله البصرية بعامة والجسدية الحركية بخاصة..." (2)، فنلاحظ من تصريح الكاتب ووصفه الأدب بنوعي السطو والإعاقة للآخر، وهو الجسد، أن الأدب بكونه قرين النص المكتوب للمسرح شعرا أو سردا، معادل لمنظومة التمثيل، ويعد الجسد المظلوم، من فعل السطو والإعاقة معادلا للتمثيل، وهو مركزية هذا الرأي، كما جاء في هذه الصيغة " الممثل هو الحضور الذي لا يقبل النفي"، لدى أوبيرسفيدل، وسنأتي على التفصيل في هذا الصراع الأيديولوجي في سياق آخر.

-الممثل مُنتج ومنتج في مجال العلامات:

يتضمن هذا الكلام إشارة مهمة لما نقصده من الممثل لأنه، في مجال العلامات، منتج ومنتج، ولتجنب التكرار، فالممثل علامة في معمل المخرج، يشتغل بها لقتل نص الكاتب المسرحي، ولصناعة الفرجة في عالمه، يلبسه ما يشاء، وقد يغير من شكله ما أمكن له ذلك، بأن يجعله ضخما إذا كان نحيفا، ويجعله أسود اللون إن كان أبيضه، لكنه لن يتمكن من جعله نحيفا إذا كان ضخما، إلا أن يجعل الفضاء أضخم منه، كي يظهر أقل مما هو عليه، وهذا سُخفٌ عندما تفرض بنية الممثل، على المخرج، أن يغير الواقع المسرحي ليتآلم مع هذه البنية! لكن الممثل فوق الخشبة، وإن كان عاريا، مُنتج للعلامات، لأن سكونه موحٍ، وحركاته موحية، وصوته فعل، وصمته فعل، وكذلك نبرته وقسماته، وإشاراته الإرادية وغير الإرادية، وأخطاؤه، ووفاءه، وخيانتته.. كل هذه الأشياء تسهم في معرفتنا إياه، مما ينفي احتزاله في ماهية سابقة في الوجود، وهي العلامة. وسنحتفظ بهذه العبارة "ليس الممثل علامة"، لمناقشتها في سياق آخر.

-الممثل مُعلم الكلمة الكاذبة، ونطلب منه أن يكون صدّيقاً:

لعل الحديث عن الصدق والكذب في المسرح، وفي علاقته بالممثل، مما يجعلنا أمام مفارقة أكبر من ثنائية الصدق والكذب الفنيين أمام نظيريهما الأخلاقيين، وأمام تعارض المنظومتين؛ منظومة الأخلاق ومنظومة الفن، نكون في المسرح أمام عالمين متنافرين ومتحاذيين، ومهما بالغ الممثل في نقل الواقع، لن يكون صادقا للفن وللأخلاق، كما أنه، مهما بالغ في تحاشي ذلك، لن يكون صادقا، وهذا يكفي للحديث عنه، خارج أصناف التوصيف، وأشكال التحديد والتعريف.

قد يخطر لبال أنه علامة، لأن العلامة تدل عن موضوع آخر غيرها، لكن ذلك لا يسلم من مخاطرة، لأن العلامة لا تكون علامة إلا مقترنة بسياق أو ثقافة أو حضارة. ويعود هذا الخلط لترجمة السيميولوجيا بأنها علم للعلامات، وذلك آت تشريجه.

-الممثل "كل" المسرح/ يمكن أن نستغني عن كل شيء في العرض باستثناء الممثل:

جاء هذا الكلام في أول الشاهد، من كلام أوبرسفيلد، وجئنا به في آخر قراءتنا له، لأن ما سبقناه، يقودنا لفهم هذا التمرکز الذي أسست له أوبرسفيلد. ولعل ما جعل الممثل، في تصورهما كلاً، هو عدم القدرة على الاستغناء عنه، لأنه هو المحقق لكل ما سبق. لكن مجموعة من الشروط التي وقفنا عندها سابقاً، تجعلنا نشكك في هذا الموقع الذي احتله الممثل في قول أوبرسفلد، كما في تعبير ندیم معلا.

يفرض الصراع الذي يحاول الكتاب، والنقاد والمخرجين التأسيس له، بحيث يكون الممثل موضوع انشغالهم، نوعاً من التشيئ لهذا الممثل، فالكاتب قد صنعه في معادلة ورقية، وكان من ورائه (إلهما)، يوجه حركاته وسكناته، وطباعه وأحاسيسه وهلم جرا، والمخرج يراه شيئاً من أشيائه، يفعل فيه ما يريد، لأنه الأحق بـ"الألوهية" من الكاتب، لكن صوت الممثل بقي خافتاً، أو معدوماً تحت سلطة الصراع الأيديولوجي بين الكاتب والمخرجين، وقد كان المخرج صوت البورجوازية المسرحية، لما انزاح بقوته الرمزية للتصرف بشكل من أشكال الوساطة بين النص والممثل، كما فعلت البورجوازية بين البروليتاريا (الطبقة العاملة)، والأرستقراطية (الطبقة المالكة)، لكنها بعد ذلك أسست لعالم رأسمالي بامتياز، وكذلك المخرج في حرب المواقع المسرحية...

أ-الممثل علامة مسرحية:

ليس الممثل علامة مسرحية، بناء على المفهوم من العلامة باعتبارها ماهية سابقة في الوجود، إذ تكون في هذه الصيغة (الممثل علامة) محددة سلفاً ومعروفة لدى الجميع، بخلاف الممثل المبهم أو

الغامض، ودورها تفسير هذا الغموض، وإظهار ما في هذا الإبهام، فتجعلنا هذه العلاقة بين العلامة الواضحة والمعلومة، وبين الممثل الغامض والمجهول، خاضعين لميتافيزيقا العلامة، التي سوغ لها الفهم القائل: "إن السيميائيات علم للعلامات"، لكن هذه الميتافيزيقا معرضة للهدم، عند القول إن "السيميائيات علم للدلالات" أو كما قال سعيد بنكراد: "إن السيميائيات ليست علما للعلامات، إنها دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى، فـ" السيميوز" بما هي سيرورة منتجة للدلالة، لا يمكن أن تكون تدبيراً لشأن خاص بعلامة مفردة" (3). والمعنى ذاته، حول السيميائيات، وارد في ترجمة عبد السلام بنعبد العالي لرولان بارث، من خلال كتابه درس السيميولوجيا، في قول الترجمة: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسمياً بأنه علم الدلائل، استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات.."(4) ، وقد ورد في ترجمة عبد الكبير الشرفاوي لرولان بارث أيضاً في قوله: " التحليل البنيوي للسرد هو الآن في طور التكون، وكل الأبحاث فيه لها منشأ علمي واحد: السيميولوجيا أو علم الدلالات" (5). فما الذي يجعل السيميولوجيا علماً للدلالات وليس للعلامات؟ يقصد بالعلامة الوجود المادي الملموس أو المحسوس لما يدل على شيء آخر، أي إنها شاهد يمكن القبض عليه، من الدلالة إلى ما يدل إليه أو عليه، في حين أن الدلالة وجود افتراضي يتحقق بنسب متفاوتة بين الناس، ولدى الشخص نفسه في أزمنة مختلفة، وعليه لا يمكن للسيميائيات أن تكون علماً للعلامات، لأنها لو كانت كذلك لكان عملها إحصائياً فقط، لأن الكلام يوحي بكون العالم كله علامات والعلم الذي يفترض فيه أن يعدها ويحصيها هو علم السيميولوجيا، لكن هذا العلم يهتم بطرائق إنتاج المعنى، بواسطة علامات بصرية وسمعية.. وهذا ما جعله علماً للدلالات، والممثل ليس علامة، بل إنه منتج للعلامات، للدلالة على أفكار أو أحاسيس أو مواقف وغير ذلك. ودور السيميولوجيا هو دراسة عمل العلامات؛ وهو الدلالة، فكيف تقع السميأة في فعل التمثيل؟

ب- السميأة والممثل:

قد يفترض في عملية السميأة/ التوسيم Sémiotisation أن الممثل خاضع لعملية فوقية تلغي وجوده، فتجعله من أشياء المخرج/ الإله، لكن هذا التمثل الطبقي لعالم المسرح، يوقفنا أمام سؤال، يبدو تاريخياً، وهو: أين كان المخرج قبل ظهور طبقة الإخراج في المسرح؟ كان المخرج فكرة تتخلل المنجز المسرحي، وكان حساسية في ذهن الممثلين، من خلال "تمثلهم" للنص المكتوب في الورق، أو المحفوظ لديهم. وكان المخرج حاضراً في غياب المادي، إذ صنعه الممثل ليتحكم في مصيره (مصير الممثل)، كما صنع النص الممثل، فتمرد عنه، وسار يتهمه بالجمود.

كان "ثيسيس" لسانا طويلا للحوقة، فتمرد عن النظام مستعيرا لنفسه حركة، قلصت بعد ذلك من ميتافيزيقا النص.. فكان البياض، حتى عاد النص، في مرحلة من تاريخ أوروبا، إذ عادت ميتافيزيقا الكتابة، وأسست لمركزية الكُتّاب، ومع "ساكس مينينغن" اختط الإخراج طريق مركزيته.. ويبدو أننا نتحدث من منزلق التاريخ للمسرح، لأننا نتحدث عن مسرح أوروبي بشكل من الأشكال(6).

ولعل في تقسيم المسرح-حسب الرؤى الإخراجية- إلى مسارح ومذاهب ومدارس، ما يحمل في طياته فعل الهدم وإعادة البناء، داخل الطبقة ذاتها، لأن كل اتجاه إنما يأتي لإلغاء الآخر، ويخرجه من دائرة الحضور، ليحل محله، ويجعله في دائرة الغياب التي كان فيها "هو"، فكان لهذا الجهد أثر هام في الحديث عن مفهوم الإبداع؛ إذ يتمثل الحضور الغياب الممكن، في إطار من الافتراض، كما قالت نوال بنبراهيم: "إن حالة الإبداع الوجودية، حسب التفسير السابق، افتراضية ولا تنزل إلى الواقعية بتاتا. ورغم محاولة تعيينها من قبل المنجزين، فإنها تظل بين الافتراض والواقع، إذا ما حاول المبدع محاكاة هذا الأخير، أو بين الافتراض واللاواقع إذا ابتعد عن التشبه بالواقع، فتكون أكثر إبداعية وجمالية(7).

لقد كان دأب الرومانسية، والتعبيرية، والدادية، والسريالية واللامعقول، في المسرح كما في الفنون الأخرى، قائما على الخروج عن المؤلف، هذا الذي يعني لدينا هدما للحضور وتأسيسا للغياب، أي نقل الهامش إلى المركز، وتهميش المركز؛ وهو صراع ميتافيزيقي، لم يسلم منه الممثل، داخل العالم/الفريق المسرحي، وهو الأمر الذي يجلبه ثلوث الكتابة والإخراج والتمثيل.

سنعود الآن إلى العلامة والدلالة والممثل، والغاية من هذه العودة رسم حدود الاتصال والانفصال بين الممثل والعلامة، وسيتم هذا الإجراء على تفكيك العلاقة المنطقية التي تتوارى خلف قولنا: الممثل علامة، من خلال تشريح عبارة النفي: الممثل ليس علامة.

قال تريفان تودوروف: "العلامة ليست أبدا مطابقة لذاتها (لحضورها). فالعالم ليس مقسما إلى علامات وإلى أشياء، لكن الأشياء بالإضافة إلى وجودها، يمكن أن تكتسب بعدا ثانيا، أي بعدا دلاليا(8)، وهذا الانشطار الذي تحمله الأشياء في ذاتها، هو الذي يعطي سياقات استعمالها أهمية في تحديد دلالاتها، والبحث في هذا التداول، بعد من أبعاد فك التشفير الحاصل بفعل السمية، ولا يمكن الحديث عن العلامة إلا بتحقيق هذه العملية (السمية)، إذ تنقل الأشياء/الموضوعات من ماهياتها (الحضور) إلى وظائفها (الاستحضار)؛ فتكون بذلك الأشياء قد قطعت شوطا من الصراع الماهوي لتصبح "علامات" بفعل اشتغالها، مما يعني أن السيميولوجيا لا تبحث في الماهية الثانية للأشياء، وهي "العلامة"، بل في كيفية تحولها من الأشياء إلى العلامات، وهذا يفرض سياقاً ثقافياً/نصياً، "لأن

للعلامات وظيفة مزدوجة: دلالية من جهة، وتداولية من جهة ثانية" (9)، وكذلك يكون الممثل "منتجا" للعلامات في حركاته وسكناته، مما يجعل فعل السيميولوجيا على الممثل، لا يعني البحث عن ماهيته (علامة)، وإنما في دلالة اشتغاله؛ أي في دلالة العلامات التي ينتجها، ولهذا قلنا: "الممثل ليس علامة"، لأن ماهيته في النفي، وليست في المقابلة بينه وبين ماهية سابقة في الوجود (العلامة)، خاصة " أن السيميولوجيا تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البنيوية، التي تهدف إلى قراءات منغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محددة، في خطابات مكونة على غرار النموذج اللغوي" (10).

وقبل البحث في "نصية الممثل"، ننتقل من هذه الإمكانيات الأولى، التي تقضي بأنه ليس بنية مغلقة من العلامات، وليس معطى منتهياً في الوجود، ولا كينونة بمعناها الماهوي، إنه نظام من الإنتاج المتسلسل، يتحدد بالنفي لا بالإثبات، عكس ما قالت به آن أوبرسفيدل، بأنه الوحيد الذي لا يقبل النفي، لأنه هو النفي إذ يلعب لعبته بين أشكال الحضور وأشكال الغياب.

ونستحضر كلام نبيل صبحي حنا، عن الجسد، في قوله: "الجسد الإنساني أوقيانوس Océan، لا متناه من العلامات، ليس فقط، وإنما خالق بديهي للعلامات، غير أن علاماته ظلت طول تاريخها ممنوعة من التداول ومقموعة من الدلالة. فلا تملك - بالتالي - سيميوطيقاها الخاصة بها، بل إن الأمر ارتد إلى "الجسد" نفسه الذي صار - بحق - محور مكبوتات "اللاوعي" فلا يتحرك إلا خفية ولا يستعلن إلا رمزاً" (11)، وإذا كان الجسد سند المخرجين لإلغاء سلطة الكاتب - وفي نظرنا لإعلان سلطتهم أيضاً - فإن الممثل بجسده نظام لا متناه من العلامات ذات الماهية القبلية وخالق لعدد غير متناه من العلامات أثناء اشتغاله، مما ينفي أي شكل من أشكال اختزاله في ماهية العلامة، قياساً بالجسد الإنساني في الشاهد.

ج- الممثل: نص مسرحي!

يمكن للممثل أن يكون نصاً، بشكل من الأشكال، إذا كان النص مختلفاً عما يجعله ماهية كاملة، ذات بعد كمي ووجود مسبق عن القراءة، وبعيدا عما يجعله حصيلة نهائية من فعل القراءة أيضاً، لأنه ليس كما من الإمكانيات التي يمكن حصرها بفعل الشرح أو التفسير، فكما قال رولان بارت: "النص ليس بنية داخلية مغلقة، قابلة للحساب، بل منفذ نص على نصوص أخرى وأنساق أخرى، أو علامات أخرى؛ ما يكون النص هو التناص" (12)، فإن الممثل ليس ماهية قارة تعي ذاتها بذاتها (الكوجيطو الديكارتي)، أو علامة تدل على غيرها، بل إنه الحضور الحي لما هو، والاستحضر لما ليس هو بفعل الإحالة والتنبؤ، إنه عالم "الماكان" وشرفة الممكن بحيث يكون، إنه الماضي والحاضر

والمستقبل، لأنه قرينة التأويل الممتد في الأزمنة، بدرجة امتداد ظله في الفضاء، ولأن الممثل يعيد كتابة نفسه في سجل التأويلات ويومييات النصوص الموازية، فإنه يعيد كتابة نفسه المركبة من شخصه والأشياء من حوله، والأدوار المتصقة به، والأصوات والأضواء المؤثرة فيه، كلما قدم نفسه للتمثيل، في مسرح يشكل جزءا من مسرح الحياة.

لا توحى العلاقة المباشرة بين الممثل و"الممثل له". بموضوع التمثيل، ولا تحدد زمن الحدث إلا بوضع نظام من الترميز الذي يتوافق مع من "إلهم التمثيل"، وهذا لا يتحقق إلا بالاشتغال، لأن الاشتغال هو الذي يكون لدى الجمهور/ الممثل لهم، علامات دالة وأخرى غير دالة، وفق ما يستحضرونه من معارفهم القبلية عن المسرح، وعن الممثل، وعن الرموز والألوان والأشياء المستعملة، وتوقعاتهم القبلية عن العرض؛ تتقاطر عليهم علامات استفهام، فيبحثون لها عن أجوبة/ دلالات في تماثلهم الآنية، حول عالم المسرح الذي انخرطوا فيه.. مقتبسين من الضوء ومن العتمة، ما يستعينون به للقبض على زئبق الممثل، باعتباره كل ما ليس هو، في عالم المسرح، المنخرط برمته في لعب حر مع عوالم أخرى، داخل عالم آخر مستغرق لهذا الصراع الميتافيزيقي، بين المسرح وما ليس إياه، وبين الممثل وما ليس إياه، وهذا ما سنتبينه في معرض حديثنا عن "نصية الممثل" وهذا نقد لما قالت به آن أوبرسفيدل، في معرض حديثها عن سمية الممثل، وهو نقد لسباتريس بافيس، ومن سار في مساره، إذ حصر المادة المعجمية "سيمولوجيا" في علم العلامات، وأيضا نقد لمن حاول إسقاط المفاهيم اللسانية الحاملة لآثار السيمولوجيا على المسرح، معتقدين أنهم يتحدثون في إطار سيمولوجيا المسرح أو سيمولوجيا الممثل(13)، وقد وردت مجموعة من الكتابات التي حاولت أن تبحث لنفسها عن مكان في سيمولوجيا المسرح(14)، من بينها عمالان مترجمان لمجموعة من المقالات، الأول لحسن النيعي، بعنوان المسرح والسيمولوجيا، والثاني لحمد التهامي العماري، بعنوان: حقول سيميائية، وقد صرحا أنهما ترجما هذه المقالات لتقريب القارئ من هذا الحقل، وأضاف العماري ضرورة تصحيح بعض الأفهام، فيما كانت تعتقده أنه سيمولوجيا المسرح، لكن كتابا آخر حمل عنوان سيميائيات المسرح، وجدناه - في تقديرنا على الأقل - في حالة فصام، لأنه غير متناسق في محاوره من جهة، ولا يتضمن ما يسوغ له بهذا العنوان من جهة ثانية، ولأن هذه المقالة لا تهدف إلى وضع بيلوغرافيا السيمولوجيا المسرحية، سنكف عن الخوض في تعداد هذه المؤلفات. ودونما الحاجة للإطناب والتفصيل الممل نقف قليلا عند مفهوم النص، لتحديده، ولتقريب هذه الصورة المعقدة والمنفلتة إلى الأذهان، فما النص؟

يقول عبد الله الغدامي: "إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية. والنص هو كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد، في تفسيرها واستقبالها" (15)، ويتضح من خلال كلامه أن لا فرق بين النص المكتوب للقراءة الخطية، والمعروض للمشاهدة أو السمع أو غير ذلك، لذلك يحمل المنجز المقدم للمشاهدة ملامح النص، كما تحملها الكتابات الخطية، ومن بين ما يقدم للمشاهدة والسمع، المسرح والسينما واللوحة والأوبرا.. هذه "الأنساق" تحقق فعل القراءة في شتى الأحوال، وتشارك مستقبلها في الوجود، إذ يتوحد الكاتب/العارض، بالمكتوب/المعروض وبالمكتوب إليه/المعروض إليه، في فعل القراءة/ الأداء والمشاهدة.. أي في لحمة النص.

هكذا، يمكن للممثل أن يُقرأ باعتباره نصاً، أو سيرورة من العلامات، للوقوف عند "نصيته"، بحيث هذا الإجراء بالغ التعقيد، لأنهما لا يقبلان كلاهما الشرح والتفسير، إذا كان المفهوم من الشرح والتفسير أحدهما نوع من الوساطة بين الممثل ومن إليه التمثيل، وبين النص ومن إليه النص/المتلقي. لم يعد النص مجموعة من الكلمات المنضّدة، وكما من العبارات المحدودة لإنتاج المعنى/ الحقيقة؛ إنه الأثر الذي يقتفي والتشكل المستمر، وليس الممثل كذلك حاملاً لهوية في ذاته (علامة)، لأنه لو كان كذلك لانتهى العرض بمجرد أول مقابلة مباشرة بينه وبين الجمهور، إنه الاشتغال المستمر، يصعب القبض عليه، لأنه يحضر في الغياب بالاستحضار، وكما قال رولان بارت "لا نستهدف تشكيل بنية النص، بل اقتفاء بنيته. وإنما نعتبر بنية القراءة أهم من بنية التأليف التي هي مفهوم كلاسيكي" (16)، لا نستهدف وصف الممثل بل اقتفاء أثره، ولا نحاول القبض عليه بل توريطه في تمثلاتنا القبلية والآنية والبعديّة أيضاً، تمثلاتنا حوله وحول عمله، أي ربطه بخيوط الدلالات التي نرى أنه ينتجها بعلاماته، في سياقه الخاص، ونفترضها في سياق يشمل ذلك السياق وسياقنا نحن أيضاً..

إن فهمنا للممثل باعتباره نصاً يمتلي بالدلالة، من خلال عمله المقرون بحضورنا فيه وأمامه، يسير في تواز مع فهمنا للسيميز عند سعيد بنكراد: "فالسيميوز ليست تعييناً لشيء سابق في الوجود على التمثيلات، ولا رسداً للمعنى واحد ووحيد، إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف "الموضوعي" إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة" (17)، كما يخلقها الممثل، وهذا دافع مهم لتشريح عمل الممثل "المختزل" في

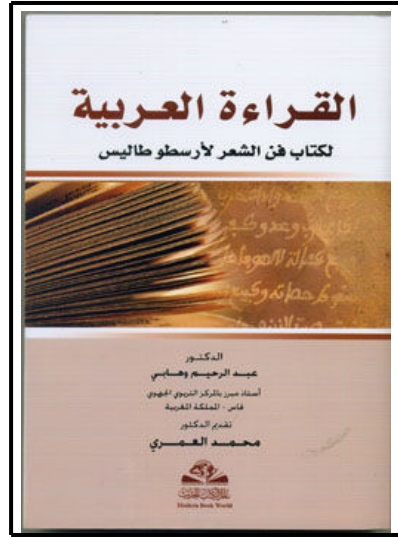
عملية التمثيل، وهي العملية التي ستضعنا أمام مفهومي التمثيل والتمثيل، ليس باعتبارهما ثنائية ضدية، بل بكونهما ملمحين من ملامح عمل الممثل.

-
- 1- Anne Ubersfeld. Lire le theatre2, Ecole du spectateur, Edition Bellin 1996, Paris.p137-1
- 2- ندم معلا. الجسد والمسرح. مجلة عالم الفكر، مجلد 37، أبريل/يونيو 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 210.
- 3- سعيد بنكراد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، 2003، شرفات 11، ص 34
- 4- رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر (د.س/ د.ط) ص. 20.
- 5- رولان بارث. التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الزمن 2001، ص. 75
- 6- جمعة أحمد قاجة. المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المكتبة العصرية صيدا-بيروت، (د.س/ د.ط)، ص 14/15.
- 7- نوال بنبراهيم. جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي. دار الأمان. الرباط- المغرب، ص 14
- 8- تريفان تودوروف. العلامة والرمز ضمن كتاب: إشكالية الفكر المعاصر (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد سبيلا، الزمن المغرب 2009، ص 144
- 9- نفسه، ص 114
- 10- عبد الله ابراهيم، التفكيك الأصوات والمقولات. عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ص 26.
- 11- نبيل صبحي حنا، أتروبولوجيا جسم الإنسان. الكتاب السنوي لعلم الاجتماع. إشراف الدكتور محمد الجوهري. دار المعارف- القاهرة. عدد 7. أكتوبر 1984، ص
- 12- رولان بارث. التحليل النصي، (مرجع سابق). منشورات الزمن المغرب، 2009، ص 79.

Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre. P :350.-13

- 14- انظر: د. حسن المنيعي. المسرح والسيميولوجيا. منشورات سليكي إخوان، ط 1 سنة 1995. و أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، الطبعة 1 سنة 2010. وأيضا: حقول سيميائية، ترجمة وإعداد: محمد التهامي العماري، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مكناس. (د.س/ د.ط)
- 15- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985، ص
- 16- رولان بارث. التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الزمن 2001، ص
- 17- سعيد بنكراد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، 2003، شرفات 11، ص 35

صدر للأستاذ عبد الرحيم وهابي



صدر للأستاذ عبد المجيد الحسيب

