

خصوصية ووظيفية السرد

في المسرح

أ.د. جميلة مصطفى الرقاي*

المركز الجامعي/ عبدالله مرسى/ تيبازة-الجزائر

السرد: مصطلح ومفهوم

السرد هو المكان أو الموضع الذي ينجز فيه وهو موضع سردي حسب تعبير جيرار جينيت Gerard Genet على أن السردية *narrativité* هي كنه السرد *l'essence du narratif*. وهناك من يرى أن السرد يتقابل مع الإيمان والوصفي ويشير إلى إمكانية إحالة السرد إلى السارد *narrant* والمسرد *narré* ويحيل كل بنية قصصية على التجريد أو التسريد.

يعدّ السرد طريقة تنتهج في حكاية قصة ما، وتختلف طريقة الحكى من عمل إلى آخر " ولهذا السبب، فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي".^١ هذا مع العلم أن الحكى يقتضي وجود قصة؛ وهي تتطلب بدورها وجود طرف يحكي وهو الحاكي أو الراوي أو السارد، كما تقتضي وجود طرف آخر المحكي له وهو المتلقي، ليعقد التواصل فيما بينهما. وانطلاقاً من ذلك، فإن عملية الحكى تعتمد على عنصرين هامين هما:

أن يشتمل الحكى على قصة تتكون من حدث أو أكثر.

انتقاء طريقة لحكاية أحداث قصة ما، وتسمى هذه الطريقة المختارة "سرداً"^٢

تعرف جماعة "أنثروفيون" *Groupe d'entre vermes* 'مصطلح *narrativité* على أنه عبارة عن مظهر تتابع الحالات والتحوّلات المسجل في الخطاب، والذي يضمن إنتاج المعنى.^٣

ويؤيد "كورتييس" *Courtes* هذا المنحى ليرى الحكى وثيق الصلة بالحكاية *narrativité* والفصل بينهما يكمن في كون الحكى ينتقل من حالة إلى أخرى، الأمر الذي من شأنه أن يحدث تحوّلًا من وضعية أو حالة إلى وضعيات أخرى بصفة متتابعة.^٤

انطلق دوفارسي من طائفة من الأسئلة للحديث عن مفهوم السردية *narrativité* الذي لم يحقق الإجماع بعد وهي على النحو الآتي:

ماهي الشروط القبلية والضرورية من أجل أن يكون موضوع ما سردياً؟

هل هناك متغير أو جوهر للسردية؟

من ماذا تتشكّل هذه الكفاءة؟

ويعود سبب عدم تحقيق الإجماع حول هذا المصطلح إلى تعدّد علوم السرد *Narratologies* وهذا ما يفرض تعدّد السرديات *narrativités* وما يثير الغرابة هو أن علم السرد ما فتئ يطالب بسرديته بالرغم من كونها جلية.^٥

* أستاذة دكتورة باحثة في النقد المسرحي والسينمائي والترجمة، رئيس المجلس العلمي بمعهد اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي عبد الله مرسلي - تيبازة-الجزائر.

^١ حميد لحميداني، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٠، ص ٤٥
^٢ ينظر، خضراء العابدي، "توظيف التراث الشعبي في الخطاب السردية الجزائري عند الطاهر وطار"، دراسات جزائرية (دورية محكمة) ع ٥/٤، جامعة وهران، الجزائر سنة ٢٠٠٧، ص ١٠٧

^٣ Voir, Groupe d'entre vermes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p14

^٤ Voir, J.Courtes, Analyse sémiotique des discours, Hachette, Paris, 1990, p70,72

^٥ Voir, Gérard-Denis Farcy, Lexique de la critique, Presse universitaire de France(PUF), 1991, p71

يعاني علم السرد من قصور المستوى العلمي، على الرغم من مطالبته بسرديته وبتميزها عن باقي السرديات. حيث حاولت السيميائيات فيما بعد تعويض هذا القصور، إذ جعلت من السردية تخصصها، إلى أن تمكنت من إجلاء مواطن تميزها عن السرديات.

وعليه، تختلف السردية بوصفها اهتماما لعلم السرد عن السردية بوصفها تخصصا سيميائيا؛ علما أن السيميائيين قد حصروا موضوع بحثهم في الحكائية مدافعين عن موقفهم ومبرزين أهمية الدلالات وحضورها في كل البنى الحكائية على الدوام، ويؤكد شميت Scmitt ذلك في قوله "إن المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة".^١ هذا ويؤكد "غريماس" Greimes على الفكرة نفسها، إذ يوضح الهدف الذي تنتشده السيميوطيقا، وهو التمكن من المعنى أو الدلالة دون مراعاة ما يمكن للسرد أن يتخذ من مظاهر أخرى.^٢

وتقف آن إينو A. Hénault في مقدمة هؤلاء حيث تقول "هناك سردية إذا كان النص يصف وضعية/حالة انطلاق Etat de départ من جهة في علاقة امتلاك possession أو سلب dépossession مع موضوع ذي قيمة، ومن جهة أخرى فعل أو توالي أفعال Acte ou séries d'actes مولدة لحالة جديدة مختلفة تماما عن حالة الانطلاق".^٣

تجدر الإشارة إلى انصراف السردية صوب الاهتمام بمكونات الخطاب السردية في مظهره، وأبنيتها ومستوياته الدلالية، وبرزت ضمن تيارين هما:

تيار السردية اللسانية: وتظهر من خلال جهود جيرار جينت، وتودوروف، ورولان بارت، حيث ركّز هؤلاء على دراسة الخطاب السردية في مستويات التركيب والعلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي. تيار السردية الدلالية: وتتجلى في جهود بروب وغريماس؛ ويعتني هؤلاء بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، لتصل إلى حصر أسس وقواعد وظائفية للسرد.^٤

أصبحت السردية محط اهتمام الكثير من الاختصاصات نتيجة الاهتمام المتزايد بها، الأمر الذي أدى بها إلى وصول مرحلة وجدت نفسها فيها لا علاقة لها بالأدبية، لتأتي بعد ذلك اقتراحات أمبرتو إيكو A. Eco التي أدرجت القارئ الذي يشارك في فضاءات السردية.

تكمّن قيمة السردية في بقائها واستمراريتها، حيث أنها بمثابة وظيفة بيولوجية أساسية؛ إذ قد يغيب الجنس الروائي لكنها لا تعرف الأفول، وهي في علاقة وطيدة مع الشعرية بخاصة لكون السرديات فرعا من فروع الشعرية المتعددة التوجهات والاختصاصات. لا تعدو السردية أن تكون فرعا من أصل كبير هو الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تعنى باستنباط القوانين الداخلية لمختلف الأجناس الأدبية بغية استنباط النظم التي تحكمها والقواعد التي تضبط أبنيتها وتعمل على تحديد خصائصها.^٥

يرى راي A. Ray أن السردية هي الخاصية المجردة للجنس السردية، ويقترح إمكانية قلبها من أجل كشف السردية في أي جنس لينعت هذا الجنس بالتالي أنه جنس سردي، ويخلص إلى كون كل من التاريخ والشعر سرديين شريطة أن يتوفر فيهما ذكاء سردي intelligence narrative بحسب بول ريكور Paul Ricoeur والذي ينعته فاي P. Fay. j بالبرهان السردية.

يعتري مصطلح "السردية" الالتباس بخاصة إذا ما أريد استعماله في مجال محدد هو السرديات أو علم السرديات narratologie، وبالرغم من ارتباط السردية بجنس الرواية، إلا أن هذا لا يمنع حضوره في أجناس أخرى، وهذا ما يكسبه التباسه وتميزه ويسمح بالحديث عن الأجناس غير السردية.

يتطلب إدراك السردية في الأجناس غير السردية ذكاء بغية كشفه، ولتحديد هذا المصطلح "سردية" ينبغي العودة إلى ما ينسب إليه من اشتقاقات لغوية مثل السرد narration والسردية narrativité.

^١ سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ١٤.

^٢ Voir, J.Greimas, Du sens :Essais sémiotiques, Seuil, Paris, 1970, p158.

^٣ جمال بوطيب، السردية والشعرية، مساءلات نصية، منشورات مقاربات (مجلة العلوم الانسانية محكمة) أسفي المغرب، ط ٢٠٠٩، ص ٢٣.

^٤ ينظر، عبد الله إبراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ١٠٠-١٠١، ١٩٩٣، ص ١٢٤.

^٥ ينظر، جمال بوطيب، م، ن، ص ٢٤.

ثمة التباس يشوب مصطلحي السرد narration والحكي récit، ويعود السبب إلى عملية إبدال أو تعويض، على أن استعمال الحكي بمعنى القص والقصة، فإنه يحيل بالضرورة على مصطلح "سرد" وهذا وفق ما عمل به "رولان بارت" إلى جانب المجموعة البلاغية "لييج".

يعد جيرار جينت من اللسانيين الذين أولوا السرد أهمية فائقة في أعماله المختلفة، حتى أنه نظر للسرد على أنه جزء من البوييتيكا، وهذا ما يفسر اعتباره للشعرية اهتماما بالنص في محيطه. تعامل جينت مع السرد لغرضين؛ الأول رغبة منه في تهذيب وتمحيص القديم الذي أتى به "مارمنتيل M armontel على أن السرد يعرض أفعالا وأحداثا والوصف يعرض أشياء، ولا يكون السرد نشاطا وإنما هو نوعية للحكي. كما تعرض "جينيت" للسرد بعناية فاعتبره نتاجا خطابيا.

تحيط بعالم السرد طائفة من الأسئلة منها: أين ينتج الحكي؟ وفي أية ظروف؟ يتم التساؤل بالدرجة الأولى عن التحديد المكاني الذي غالبا ما لا يلتفت إليه بسبب الاهتمام بالتحديد الزمني، وهذا ما يستدعي إثارة أقسام زمنية السرد وهي أربعة على النحو الآتي:

السرد البعدي Ulérieur

السرد القبلي Antérieur

السرد المتزامن Simultané

السرد المدرج Intercalé

يبقى مستوى السرد مختلفا تماما عن موضوعه، إذا ما كان النموذج السردى موضوعا للتنصيد.^١

طبيعة السرد في المسرح

يقتصر ظهور السرد في المسرح على بعض الأشكال المسرحية، وبخاصة المسرح الملحمي الذي يعتمد على السارد بصفة متفاوتة؛ علما أن السارد في المسرح بمثابة عنصر اصطناعي، لا ينبغي وقوفه بين ما هو خيالي وما هو واقعي، إلا أنه يشكّل نواة اتصال بين السرد والمتلقي علما أنهما عالمان لا يلتقيان في المسرح الملحمي لأن الكاتب لا يتكلم باسمه على الإطلاق.

ولا يتدخل السارد في نص العمل المسرحي باستثناء المقدمة أو الإرشادات المسرحية، أو ما لا تستطيع الخشبة عرضه، فيقوم السارد بوصفه لجعل المتلقي في موقع الأحداث. وكثيرا ما يعسر وضع حدود فاصلة فيما بين السرد والحدث الدرامي، ذلك أن كلام السارد يكون في صلة وثيقة مع ما يعرض على الخشبة، إذ يتحوّل إلى فعل درامي act dramatique تقريبا. ويضطلع السارد بمسؤولية الفرجة لأنه هو الذي يتولى تنظيم مواد الحكاية ويتكفل بإيجاد الحلول الناجعة لمشاكلها، كما يزود المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة.

لم يكن استخدام السرد في المسرح بما في ذلك المسرح الدرامي محبذا، ومع ذلك كثيرا ما تمّ اللجوء إليه لضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي، الذين كانا يجدان فيه حلاً لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والتزام بوحدة المكان، لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عدّ عرفا من أعرافه المسرحية.

وظيفية السرد المسرحي وخصوصيته

لا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا، وإنما ليؤدي وظائف بحسب طبيعة العمل؛ حيث يؤتى به ليلبي ضرورة درامية، تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية لبدائها على الخشبة، مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي التي تشتمل على سرد يأتي في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيتان، كل واحدة منهما تجهل ما تزويه الأخرى. وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب، يجري خارج خشبة المسرح، إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه، وهذا ما اصطلاح على تسميته بـ "النظر عبر الجدار".

حصر بعض النقاد شروطا لتوظيف السرد مثل استساغتهم إمكانية طوله في المقدمة، واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة حتى لا يقوض بناء الحدث. هذا وقد يعرف السرد بما يجري بعيدا عن الركح

¹Voir, Ibid, p71.

في أماكن أخرى حتي لا تخرق وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة. ومن وظائف السرد أيضا التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي.

يعمل السرد على الإخبار بما يحصل في الزمن المنقطع الذي يفرضه الانتقال من فصل إلى آخر، كذا في بداية كل فصل، الأمر الذي يسمح للكاتب بتصوير عدد من الحوادث، ضمن حلقة واحدة بحسب قاعدة وحدة الزمان، خادما بذلك وحدة التكتيف التي يركز عليها المسرح الدرامي.

وإذا تعلق الأمر بالخاتمة، فإن السرد يتيح فرصة الإفصاح عن بعض التفاصيل مثل موت البطل عوضا عن عرض الحادثة على الخشبة، وهذا ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللياقة ومشابهة الحقيقة. إضافة إلى كون السرد قد يروي الكاتب عبره حدثا خارقا، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يتيح التركيز على فعل واحد.^١

إن ما يصنع خصوصية السرد المسرحي - كما تذهب إلى ذلك أوبرسفيلد هو تعدد النماذج العاملة، وتعدد توليفاتها وتحولاتها^٢، وما يدعم هذه الدعوى هو كون الموضوع -بمفهومه السردى - مجردا وإدراكيا، ونحن نعلم أن ما يصنع خصوصية السرد المسرحي هو كون الموضوع عموما - يكون قابلا، "للأيقنة"، أي أنه قابل لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة. لقد استشعر توفيق الحكيم هذا الأمر فاعترف بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و "شهرزاد"، لأن الفكر هنا ليس هو الفكر الواقعي "بل هو" الفكر المجازي" ... أو الأسطوري بأشخاصه الأسطورية أو المجازية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية.^٣

كنه السارد Le narrateur ووظيفته

ظهر السارد مجددا في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص. وظهوره كان على الخصوص في المسرح الملحمي، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات. علما أن المخرج المسرحي يكون ساردا، حين يختار وجهة نظر، ويحكي حكاية باعتبارها موضوعا للتعبير.

السارد شخصية تتحمل مسؤولية إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، كما يتولى تنظيم مواد القصة وهو بذلك يتحمل أيضا مسؤولية الحفل والفرجة. يقوم الممثل السارد بتفسير كيف يحس تجاه الشخصية، وما يمكن أن تقوله هذه الشخصية، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية المنطلقة من الروايات، أو بالنسبة للأعمال التي تعمل انطلاقا من الارتجال قبل إعداد نص للعب. ومن أهم الأعمال المسرحية العربية التي احتفت بالسارد ووجد فيها؛ ثمة مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس، و"القرى تصعد للقمر، لفرحان بلبل، ومسرحية الطيب الصديقي "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" وغيرها.^٤

لقد حدّد بعض النقاد وظيفة السارد نتيجة تباين استخدام السرد في المسرح، وعملوا على تصنيف مهامه ضمن مجموعة من المواقف التي يلجأ إليها في العمل المسرحي وهي على النحو الآتي: مهمة الساردين الداخليين الذين يحكون مشاهد تروي ما حدث قبل بداية الحدث، أو ما يجري خارج الخشبة.

بما أن المونودراما شكل من أشكال السرد، فإن الساردين المونودراميين يلجأون إلى نوع من عرض للنفس من خلال المونولوج الداخلي لشخص أو عدة أشخاص في حوار منفرد يوجز حالة النفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات شخص افتراضي فقط، أو كأن يتوجه إلى شخص غير موجود على الركب.

الساردون الدراميون الذين يخالفون النوعين السالفين، إذ "يولد السارد عبر الخطاب عالما دراميا، يسكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف من ناحية الكينونة" ويمكن رؤية ذلك مع ساردين على الخشبة

^١ بنظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٧، صص ٢٤٩، ٢٥٠

^٢ Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales, 1982, p81

^٣ ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ١، ١٩٧٨، ص ١٢

^٤ ينظر، أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢٠٠٦، ص ٩٨، ٩٩.

يحكون للمتلقّي الأحداث التي سيرها ممثلة؛ ويكون التمثيل فيه عبارة عن قص لما رآه السارد أو يرغب أن يجعلنا نعتقد أنه رآه.^١

الساردون المقدمون ويتواجدون في المقدمة أو الخاتمة بمعزل عن العالم الخيالي لمناقشة التفاصيل؛ سواء كان ذلك في بداية العمل أو في نهايته ويقومون بوضع الحدود أو الأطر.^٢

تري أن أوبيرسفيلد Anne Ubersfeld أن بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه مثلما هو الحال عند السارد العربي، وإما يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمى "داريو فو" محاكاة مضادة للمحاكاة عند بيرنار دورت B. Dort.^٣

بواسطة هذه التقنية "المحاكاة المضادة للمحاكاة" تتبين الطريقة والوسائل التي يوظفها السارد في عملية الحكّي. ترى أن أوبيرسفيلد أن فن السرد لا يتمثل في نقل الحكاية فحسب، وإنما في تجويد المحاكاة المسرحية دون الوسائل العادية للمحاكاة المسرحية.^٤

يرى يوسف رشيد حداد* أن هناك وسائل يلجأ إليها السارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية. كما يمثل شخصيات نموذجية كثيرة مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرباب والناي، وأحيانا الأكسسوارات والماكياج والرقص، وغيرها. وتدل استعمال هذه التقنيات من قبل السارد على أنه ينضوي ضمن مجال "فن الممثل" ويتم إعماله لها لغرض فني.^٥

يعد بيرتولد بريخت في المسرح الحديث من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في أعمالهم المسرحية، مستندا في ذلك إلى عنصر التغريب الذي من شأنه أن يشكل قطعا في استمرارية الحدث، وكسرا للإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، ذلك أن السرد في المسرح الملحمي على عكس المسرح الدرامي يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، إذ يؤدي إلى التغريب عبر عناصر واضحة تحيل على تفكيك المضمون بتقديمه في شكل سرد وحوار، أو في شكل غناء أو مخاطبة للجمهور. ويعد الراوي من العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب، بصفته شخصية خارج الحدث.

إن لجوء الكاتب المسرحي إلى السرد، يمكنه من خلال المونولوج أن يفكك الزمن الحاضر الخاص بالخشبة، وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، انطلاقا من قفزه على عنصر الزمن والمكان، والتحرك في جميع الاتجاهات، مع عمله على تخطي الحدود النفسية للفضاء المسرحي.^٦

السرد في المسرح الأوربي "الكتابة الركحية"

المسرح ما بعد الدرامي بحسب منظر المسرح المعاصر "هانس تيس ليمان Hans-Thies Lehmann عرفه على أنه يتميز بالتشكيك في سيادة النص و"الدراما" بالمعنى المقصود في العمل. حيث يظهر السرد والنص بوصفهما عنصرين متعادلين ينبغي إعادة النظر في هذا النوع من المسرحة Théâtralisation، إذ يبتعد المسرح عن فكرة الدراما بينما يؤدرم المجتمع.

^١ ينظر، مخلوف بوكروح، السرد في المسرح

^٢ ينظر، أخل أبوين جوثاليت، السارد في المسرح، ترجمة خالد سالم، القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٣، صص ٤٣-٣٧

^٣ Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

^٤ Voir, Ibid, p 139

* مسرحي وباحث لبناني؛ تناول الموضوع ضمن بحثه الموسوم بـ "فن الحاكّي، فن الممثل"

^٥ Voir, Youcef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982, p 19.

^٦ ينظر، أخل أبوين جوثاليت، م، س، ص ٤٥

منذ عشرات السنين، يرتسم اتجاهان كبيران فوق الخشبات الأوربية يمكن إدراكهما على أنهما إرث مسرح ما بعد درامي. من جهة "كتابة البلاتو" أو الكتابة الركحية مثلما يعرفها فيلسوف وناقد المسرح "برونو تاكاز" الذي يعيد وضع فكرة الكتابة (ليست نصية بصفة قطعية) في وسط إجراء الإبداع، يمتح هذا النوع من الكتابة من رحم يمكن أن يكون تشكيليًا أو كوريغرافيا وغيره...

يضطلع الإخراج بالكتابة والسرد عند الاقتضاء بالمعنى الواسع، أي بواسطة مجموع وسائل الإعلام التي يتشكل منها العرض. من جهة أخراة، تشير فكرة "مسرح درامي جديد" إلى مسرحية يكون فيها النص والشخصيات والخيال هي أس العمل المسرحي، هذا حتى إذا كان النص فاقدا لبنيته، والشخصيات مفككة والخيال محل ريب وشك.

ستكون ضالة هذه الدراسة عبارة عن إعادة تعريف مفاهيم الخيال والتمثيل في المسرح المعاصر عبر هذه الأشكال. تظهر لجاجة جديدة في "الكتابة الركحية" مثل المسرح الدرامي الجديد؛ إذ يظهر السرد الذي يدمج بعض الأشكال المتوارثة للميم والحكي. وكانت عاقبة هذا التدخل للسرد في المحاكاة إعادة النظر في جانب الخيال. وفي علاقة هذه الأشكال مع الممثل المتخصص الذي يقاد إلى إعادة تعريف تمثيله وفي الوقت نفسه أنه.

يبتعد المسرح اليوم عن الخيال والسرد في الأساس من خلال مواضيع يعالجها، وبخاصة مواضيع الأفلام الوثائقية التي باتت تغرق المسرح. حيث ينزع المسرح صوب تناول وقائع لا تمت للقصص الخيالية بأي شيء، فينجم عن ذلك سرد لا يمت بصلة للخيال. فتعالج الأحداث التاريخية التي يعاد تركيبها انطلاقا من وقائع حقيقية ولملموسة. لذلك تخضع البنية المسرحية structure théâtrale لاستراتيجية سردية كلاسيكية من شأنها أن تخلق مؤثرات انتظار وترقب.¹

ينتهج المسرح هنا "الواقعي" وكأن المتلقي بصدد قراءة رواية بوليسية، هذا النوع الذي نعرف سلفا الأثر الذي يمكنه أن يخلفه في استراتيجيات سرد الرواية الجديدة، ولذلك يمكن إدراك ما لهذه الأشكال من رجوع غريب تخلفه في المسرح الوثائقي إضافة إلى القصة الصحافية؛ حيث أن الواقعي مجرد من الخيال، لكنه جزء حقيقي من استراتيجية سردية تستمد من الخيال بموجب النقايد.

سيق المسرح المعاصر إذن، إلى إدماج عناصر مستمدة في الوقت نفسه من الواقعي، ومن الوثائقي الذي سبق عرضه في الصورة الهوليوودية فولك ريشتر Falk Richter في مسرحيته "في فندق فلسطين" وقد عمل على إدراج مقابلة صحفية للدولة الأمريكية، ليدمج الكثير من المعلومات في واقع ميثولوجي ويرى أنه ما دام هناك وجود للمسرح في السياسة وفي الأخبار والإعلام سيكون وجود المسرح قليلا، هذا ما أعلنه ريشتر في حوار له مع عالم الاجتماع ريشارد سينيت. ويرى أيضا أن المسرح وحده قادر على شرح وتحليل الصور التي لا ينفك التلفزيون ينتجها.

يعتمد محترفو الصناعة السينمائية الهوليوودية حاليا، إلى نصح الجنود الأمريكيان بغية إعداد سيناريوهات هجوم جديدة ويختفي المرور من الوقائع الافتراضية إلى الواقع الموثوق به. وأمام التباس مثل هذا بين الموثوق به والافتراضي؛ ينبغي للمسرح أن يفضح استراتيجيات الإخراج هذه، ويعمل على إدراج الواقع فوق الخشبة.

علاوة على أن اختياره مواضيع بصيغة خيالية إلى حد ما، تسائل الكتابات المسرحية الجديدة أيضا الاستراتيجيات الكلاسيكية للعروض المسرحية من وجهة نظر قطعية. حيث سخر الميم المسرحي بطريقة خاطئة لصالح استراتيجيات أخرى يباشر فيها الكلام. "في فندق فلسطين" من الصعب إعادة

¹ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, Consulté le 08 juillet 2010. URL : <http://trajectoires.revues.org/index392.html>

استعمال الاصطلاح الأرسطي والحديث "أفعال تمت محاكاتها" أو "الأشخاص يفعلون شيئاً ما" بحسب عبارات أرسطو؛ المحاكاة الوحيدة التي حدثت تتمثل في إعادة إنتاج وضعية فريدة، تلك المتعلقة بالمقابلة الصحفية التي تتعاقب مع أخذ كلمة أحادية المنطق، ومن الصعب الحديث هنا عن الدراما أو الفعل. يتدخل في الأشكال الكبرى الموروثة للمسرح ما قبل الدرامي "الكتابة الركحية" والمسرح الدرامي الجديد، ويبقى تدخل السرد غير مرغوب فيه، وتنطوي القصة على تمييز كلاسيكي فيما بين الدرامي والسرد. ويبقى تدخل السرد ليس بالأمر الجديد في تاريخ المسرح - كان ذلك عبارة عن قصص جيدة الأسلوب في المسرح الكلاسيكي- لكن القصة هنا ليست بداخل المحاكاة. ويصبح وجودها صحيحاً حين تعمل على إعادة تعريف المحاكاة والخيال.

يوجد الفعل في المسرح الدرامي الجديد، لكنه لا يعاد إنتاجه أو محاكاته كما هو. يمكن ملاحظة تطور مسرح السرد الذي يبدو حاضراً اليوم في بعض النصوص المسرحية الأوربية. وتتعاقد الكتابة بين السرد المباشر الذي توجهه الشخصيات للجمهور، وللمشاهد المختارة التي يجري استعمالها في الخشبة، مثل *voix off* يسمح السرد بقيادة الحدث بمجموعة من الأفكار، عن طريق الفلاش باك- *flashes* *backs* والإجازات بالحذف وتغييرات الأمكنة والأزمنة [...].

هناك نصوص تمثل المسرح الدرامي، حيث يوجد فعل بالرغم من ذلك، حتى وإن قَدّم عن طريق مقتطفات، تمثلها شخصيات أو صور، أو حتى إن كان الشكل يؤدي دوراً في خلق الالتباس بين الشخصية والممثل.

يعرّف جيرار جينيت السرد البعدي *narration ultérieure* قائلاً: "يستمد السرد البعدي حياته من هذه المفارقة التي يملكها في الوقت نفسه من وضعية مؤقتة (بالموازاة مع القصة الماضية) وجوهر دائم بما أنه يحدث في زمن غير محدد".¹

تعد الكتابة الركحية وريثة للمسرح ما بعد الدرامي في الاتجاه الذي يكون فيه النص جزءاً من مجموع سياق مسرحي، لكنه لا يسبقه. تمتد الكتابة الركحية إلى أشكال يكون النص فيها غائبا تماماً. وهنا أيضاً يمكن ملاحظة تأثير السرد: هذه الحكاية التي لا تسبق وجود الممثل علاوة على ذلك إبداعه في كل لحظة، وكل شيء ما عدا حدث خيالي مستقل للخشبة، يمكنه أن يكون محاكاً عن طريق معدات الممثل والمسرح.

غالباً ما يأخذ بعض الممثلين الكلمة باسمهم، فيدمجون زمن السرد وزمن الخيال مع مقاطعتهم للكلمة الثانية بغية ترك المكان للكلمة الأولى، فيسمحون ببعض التعجيل والإجازات بالحذف وغيرها. يلجأ الشكلاّن المسرحيان " الكتابة الركحية" أو المسرح الدرامي الجديد إلى مسألتى الميم وعملية الحكي، ويترجم هذا اللجوء عن طريق تواجد الخيال واللاخيال. هذا الحضور الملازم لمختلف درجات الخيال الذي كان فيما سبق قد خطا خطوات سار عليها المسرح ما بعد الدرامي. غالباً ما تتقبل الوضعية المسرحية كما هي، يعلن عنها الممثلون في مخاطبتهم للجمهور بصفة مباشرة، ويكسرون بذلك الجدار الرابع. حيث تتواجد درجتان من واقع الوضعية المسرحية وأحياناً أيضاً الخيال الدرامي.

إن إقحام الحكي في الميم المسرحي يعمل على تواجد حالتين: الوضعية المسرحية، والخيال ضممسرحي *Intra- Théâtrale* زيادة على ذلك، فإن إقحام الحكي يسمح بنوع آخر من اللعب على الزمانية، لاسيما من قبل منحرف التعجيل والإجاز بالحذف وغيرها.

أكد جيرار جينيت في " حدود السرد " سلفاً أن الحكي يسمح بالعمل على الخيال، وتغيير الوضع والتكافؤ، أكثر بكثير من الميم، وقد تقلّصت جرياً على العادة إلى الاستعادة الدقيقة لفعل خارجي. انطلاقاً من التميّزات التي اقترحها كل من أفلاطون وأرسطو فيما بين المصطلحين، يضيف جيرار جينيت: المحاكاة المباشرة مثلما تحدث على الخشبة تتعلق بالإماءات والكلام [...].

¹ Voir, ibid

ويشير إلى أن الكلمات لا تعمل إلا على التكرار والإعادة وليس التقديم "إذا تعلّق الأمر بخطاب ملفوظ حقيقة، فإنه يعاد تكراره حرفياً. وإذا تعلّق الأمر بخطاب خيالي، فإنهم يعيدون تشكيله حرفياً أيضاً، وفي الحالتين يكون العرض ضعيفاً".

يشتمل فعل القول والسرد والتسريد على جملة من تغيير الوضعيات والتكافؤات الغريبة عن فعل المحاكاة؛ التي يمكنها أن تكون سياقاً يوضع في سرد تاريخ أمين، لكن لا علاقة له تماماً بما سمّاه جينيت "عمل الخيال" وفي ذلك لا تقابل المحاكاة إذن عمل العرض. بينما تبقى الصيغة الوحيدة للعرض الخيالي هي السرد، وهو وحده القادر على النقل والتكثيف وإعادة الخلق.

لقد أدرج أرسطو في شعريته طريقتين ممكنتين للحكي، عن طريقهما يتيسر السرد "عندما نتبنّى هوية أخرى" أو "عندما نبقي كما نحن عليه دون تغيير" وهذا ما يؤدي لسانياً إلى التمييز فيما بين السرد والخطاب. وعليه، يسائل التمييز الأرسطي هوية السارد، عندما تنتقل هذه الهوية إلى مسرح مستمد أكثر فأكثر من السرد، فإن هذا التساؤل مهم، علاوة على أنه يتعلق مباشرة بمعدّ النص، والممثل هو ذلك الذي "يحكي" الأفعال أو الأقوال.

إن الطريقتين اللتين اقترحهما أرسطو تتناسبان مع شكلين لإحكام السرد في الأعمال المسرحية المعاصرة: ظهور السارد، الذي تم تقديمه أو لا، مع إمكانية التخيّل الذاتي. في عمل لريشتر بعنوان *Electronic City* أثناء المرور من مسار سردي ووصفي، يظهر الضمير "أنا" في انحراف جملة "هناك فرقة التلفزيون بقربها، أشخاص في منتهى اللطف، والمخرج رجل لطيف جداً، ظريف جذاب، وقد أدت الدور "أنا". حيث يظهر هذا السارد الجديد إذن في وسط العمل المسرحي ويدخل وضعا يؤدي إلى النشاط تبعاً لإجراء تمّ التعمّد عليه في الرواية، لكنه لا يزال جديداً في المسرح.

قد أدرك هذا الإجراء في "نظام- مقدمة" *système- introduction* حيث أن ريشتر Richter يعلّق على الأخبار ويتساءل عن الحرب في العراق باسمه. يوقف تفكيره بعمل مسرحي قصير بعنوان "أقل أمواتاً بوضوح" *Nettement moins de morts* ليحوصل في الأخير "والآن فلننقدم في النظام - كنت أريد أن أكون أكثر دقة. السارد إذن هو بمثابة نقطة الرسو الأولى، ويختفي ليترك المكان للخيالي.

في الكثير من الأشكال "للكتابية الركحية" مثلما هو الأمر في الرقص المعاصر أو الأداء، غالباً ما يتكلّم الممثلون باسمهم، ويتم ظهور السارد في الكتابة الركحية في الغالب، عن طريق انحراف الخيال الذاتي. هذه الفكرة الخاصة بالرواية إلى غاية الآن، أصبحت تمتد في المسرح. ويعمل ريشتر على نص يتعلّق بالخيال الذاتي [...] وإذا كانت كتابة النص وتلك المتعلقة بكتابة الركح يسيران في تكافؤ، فإن تصوّر الخيال الذاتي يمرّ من الكاتب إلى الممثل: مثلما يعمد كاتب الرواية إلى العمل على مخياله الحيّاتي في النص، فإن الكاتب في المسرح يعمد إلى وضع نفسه على الخشبة باعتباره شخصية من أشخاص يجد الممثل نفسه إذن بين الخيال واللاخيال، سواء تعلّق الأمر بمتدخل جديد أو بالممثل نفسه الذي استل نفسه من الدور، إذ هناك مستويات خيالية عدّة تقدم على الخشبة، وتعكس هذه الوضعية بالنسبة لقضية أساسية في المسرح. المسرح ما بعد الدرامي وورثته يعملون على تحديث هذا "الشرح الكامن للمسرح" وذلك بالعمل على تعايش مستويات كثيرة للواقعي والخيالي.²

نافلة القول، إن المسرح الحديث قد اعتمد على الأشكال السردية بطريقة متفاوتة، إلى درجة أصبح استخدام السرد خياراً واعياً، حيث تلاشت الحدود بين الأنواع المسرحية. وهذا ما نلاحظه في بعض النصوص المسرحية الحديثة التي أصبح السرد فيها يحتل مكانة أكبر.

¹ Voir, op ; cit

² Voir ; ibi