السِّيمِيَاءُ فِي النَّصِّ الْمسرحيّ

Semiotics in the Theatrical Text

م.م. ندى أبراهيم حمدان

Asst. Lect. Nada Ebraheem Hamdan
ndyhmadan149@gmail.com

كُلّيّةُ الآدَاْب/ الجَاْمعةُ المُستنصريّةُ

College of Arts/ Al-Mustansiriya University

أ.د. حافظ مُحمّد عَبّاس

Prof. Dr. Hafidh Mohammed Abbas
hafedh.alshamery@gmail.com

كُلّيّةُ الآدَاْب/ الجَاْمعةُ المُستنصريّةُ

College of Arts/ Al-Mustansiriya University

المُلخصُ

يعدُّ النَّصُّ المسرحيُّ ثالثَ الأَجنَاْسِ الأَدبيّةِ عندَ الفيلسوفِ أَرسطو، بَعْدَ الغنائيّةِ وَالمْلحمةِ، وذلكَ لأنّهُ قَائمٌ عَلَى الحوارِ، فَهُوَ المُهيمنُ فِي النَّصِّ المْسرحيّ، فِيْ حين تُعدّ الدّرَاْمَا مِنَ الأَجْنَاْسِ الأَدبيّةِ الأُولَى التّي اهتمّ بهَا الفيلسوف أَرسطُو فِي كتابهِ (فنّ الشّعر)، وَالدّراما تُعدّ كَلمةً إغريقيّةً تفيدُ المصدر الفعل أَو الْعَمل أو الأداء، إِذْ تطلقُ عَلَى التّأليفِ بِالنّظمِ أَو النثر الّذي يُؤدَى عَلَى المْسرحِ، الّذي يُعدّ قوامهُ الْحوارُ وَالفعلُ بِمُساعدةِ الإشارة. وَمصطلحُ الدّرَاْمَا فِيْ رَأْيِ الْفيلسوفِ أَرسطُو يكادُ يرادفُ مُصطلحَ التّراجيديَا، فِيْ حين أَنَّ الكوميديَا يكادُ يَذكرُ شيئًا عَنْهَا. وَيقومُ العملَ التّراجيديّ لدَى أَرسطو عَلَى ثلاثِ وَحداتٍ، هِيَ وحدةُ الزَّمَاْنِ وَوحدةُ المَكَاْنِ ووحدةُ الحدثِ أمَاْ وَحدةُ الزَّمَاْنِ فِي التّراجيديَا الأغريقيّة، فَهِيَ تعدّ دورةَ شَمسٍ وَاحدةٍ أيّ يومٍ وَاحدٍ، أمَا وحدةُ المَكانِ فَهِيَ خشبةُ المسرحِ، وَوظيفتُهَا توفيرُ المْكَانِ المُناسبِ لنشوبِ الصِّرَاْعِ بَيْنَ الأَدوَاْتِ المُختلفةِ. لَقَدْ أَفرزتِ الدِّرَاْسَاْتُ الْحديثةُ الْعَديدَ مِنَ المُصطلحَاْتِ وَالمْفَاْهيمِ المْعرفيّةِ التّي جَنستِ النّصَّ الإِبْدَاْعِيّ، وَمِنْ هَذهِ الدِّرَاْسَاْتِ التّي اهتّمتْ بـ (السِّيمِيَاْءِ) وَالّذي خَلقَ جدلًا مَعرفيًّا حَولَ مَدياتِ القراءةِ لجسدِ النّصِّ الأدبيّ وَتفكيكِ شِفراتهِ عبرَ هذهِ المفَاْهيم حينَ تَرَى سيميَاْء النّصّ المْسرحيّ قائمًا بِذَاْتهِ، مُمتلكًا المُقومات الإِبداعيّة التّي يَرسمهَا المُتلقِي بِتَفكيكِ شَفْرَاْتهِ.

الكلمات المفتاحية: السّيمياء، الدّراما، المْسرح، النّصّ، التّراجيديا، الكوميديا

Abstract

The theatrical text is the third literary genre according to Aristotle, after the lyric and the epic, as it is based on dialogue, it is dominant in the theatrical text, while drama is one of the first literary genres that Aristotle was interested in in his book (The Art of Poetry), and drama is a Greek word that means the source of action or work or performance, as it is applied to the composition in poetry or prose that is performed on the stage, which is based on dialogue and action with the help of the sign. The term drama in Aristotle's opinion is almost synonymous with the term tragedy, while comedy is almost mentioned about it. Aristotle's tragic action is based on three units: the unit of time, the unit of place, and the unit of event. The unit of time in Greek tragedy is considered one solar cycle, i.e. one day, while the unit of place is the stage, and its function is to provide the appropriate place for the conflict to erupt between the different tools. Modern studies have produced many intellectual terms and concepts that have categorized the creative text. Among these studies that have focused on (semiotics), which created an intellectual debate about the extent of reading the body of the literary text and decoding its codes through these concepts when you see the semiotics of the theatrical text as independent, extending the creative components that the recipient draws by decoding its codes.

Keywords: Semiotics, Drama, Theater, Text, Tragedy, Comedy

التّمهيد

لقد تمظهرت العديد من الدّراسات الأدبيّة في تناول جسد النّصّ في اللّسانيّات – السّيميائيّة، فضلًا عن ذلك نظرية القراءة للنص الأدبيّ، وقدْ أصاب المسرح جانبًا من هذه الدّراسات، كون النّصّ المسرحيّ قائمًا على تنوّع المستويات القرائية ذات البنى المُشفرة بهيكلة العناصر وهي: (الفكرة، الشخصية، الفعل، اللغة، الموسيقى)، فضلًا عن ذلك عرض الصور السمعية والمرئية. من هنا لابد من الإشارة إلى قول المستشرق الفرنسي المعروف جاك بيرك بان إدخال فنّ المسرح والسينما وما شابه ذلك إلى الشرق وأَنّ تطوّر هذه الفنون بقي متعثرًا إلى اليوم نتيجة ظروف محددة(بيرك، ١٩٦٧، صفحة ٣). وقد بين أنّ تراثنا الأدبيّ لم يعرف الجنس المسرحي بمفهومه الغربيّ السّائد منذ زمن القدماء الإغريق حتّى العصر الحالي. والّذي يعرّفه بأنّه شكل يحكي حدثًا عن طريق الحوار بين الشّخصيات على المسرح وهو فنّ غربيّ، وأَنّ المسرح العربيّ الحالي يعدّ تابعًا للمسرح الغربيّ.

فضلًا عن ذلك فقد أشار جاك بيرك بقوله: (فلم تشعر البلاد العربيّة في السّابق إلى هذا الحدّ. بحاجتها الدّائمة إلى تقصي ذاتها شأنها شأن كلّ مجتمع يكافح على الصّعيدين الدّاخلي والخارجي. بغية الكشف عن سوابق المسرح في حضارة قديمة... فليس من المسرح أصلًا لا من ذاته ولذاته معًا، وإنما كان ينبغي تحري السّوابق – إذا لزم الأمر – في تقييم الذّات وهي ذات متقلبة في تعبيرها عن حاجاتها ثابتة على حال واحدة في تحسسها لهذه الحاجات) (بيرك، ١٩٦٧، صفحة ١٠) ويبدو أنّ المستشرق الفرنسيّ بيرك يدعو إلى البحث عن تلك السوابق في احتفالات الفاطميين وفي ألعاب المماليك الفروسية، وفي بعض طقوس الجمعيات الصّوفيّة وفي التّشخيصات المتصوفة في أعياد فيضان النّيل، إذ يعتقد أنّ تلك الشّخصيات بمثابة مسرحيات حقيقية بمقدّمتها وعقدتها وحلها تشابه (الزّار) حيث الطّقوس الجماعيّة لطرد الأرواح، إذ يلبس المشاركون الملابس التّنكرية.

ويبدو أنّ هنالك الكثير من الكتاب والفنانين من يبحث عن تلك السّوابق في الطّقوس والاحتفالات الّتي كانت سائدة قبل الإسلام كاحتفالات عبادة الآله مثل اللات والعزى ومناة واحتفالات (نجران) على شرف النّخلة المقدّسة ومهرجان سوق عكاظ .(بيار، ١٩٨١، صفحة ٧) لقد جرّت عدة محاولات جادة لإثبات أنّ الأدب العربيّ قد عرف بعض الأشكال المسرحية. حيث لوحظ تطوّر المقامة، إذ صارت شكلًا أدبيًّا عربيًّا خلال القرن العاشر الميلادي، وهي من إبداع الهمذانيّ (٩٦٩ هـ/ ١٠٠٨ م)، وأَنَّ المقامة عبارة عن أقصوصة نثريّة، بلغة منمقة، وألفاظ بديعة، وإيقاع شعريّ مميز تتخللها مقاطع شعريّة تحكي عادة مغامرات متشرد فصيح يحتال في العيش بانتحال شخصيات الآخرين أو تخدعهم، وهي تعدّ شكلًا مميزًا، يجمع بين عناصر القصصيّة والسّرديّة دون أن يكون بالضّرورة قصة قصيرة أو مسرحية فعليّة.

ومن هنا لابدّ أن نبين بأنّ المقامة أفرزت الشّكل العربيّ المعروف بـ (خيال الظّل)، تحت تأثير حضارة الشّرق الأقصى، وفي هذا الشّكل المسرحيّ تصور شخصيات بشريّة عن طريق ظلال تنعكس على شاشة، ويكون مصدرها دمى جليديّة ملونة، ومسطحة الشّكل، يحركها شخص يسمى (خيالاني أو ريس) وإجراء حوار وأداء الغناء، بمساعدة زملاء له، فضلًا عن ذلك تعدّ المسرحية (خيال الظّل) وهي من إِنتاجِ ابن دانيال (١٢٤٨ – ١٣١١ م) والّذي يعدّ أقرب شكلٍ في الأدب العربيّ التّقليديّ للمسرحية الغربيّة، وعلى الرّغم من أنَّ الممثلين دمى. ومن هذا المنطلق يمكن القول: إنّ فاعلية السّيمياء كشفت النّقاب عن مديات القراءة والتّأويل التّي تعتمدها اللّغة الدّراميّة في هيكلة بنية النّصّ المسرحيّ استنطاقًا لمعانيه الكاملة خلف بنائية العلامّات النّصّيّة للنص المسرحيّ.

لذا يعدّ السّيمياء علمًا يهتم بأنظمة بنية العلامات.(بيار، ١٩٨١، صفحة ٧) في حين عرفها جورج مونان بأنّها (العلم العام لكل أنظمة الاتّصال الّذي يتم من خلال الإشارات والدلالات أو الرّموز) (رشيد، د.ت، صفحة ٥٧) ويبدو أن السّيميائيّة هي

إعادة تقييم للموضوعات أو نماذجها. لأن هذه النماذج، أي العلوم التّي تقتبس لنفسها كنظام حقائق وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته، فضلًا عن ذلك يرى الناقد سعيد علوش بأنَّها: (دراسة كلّ مظاهر الثّقافة كما لو كانت أنظمة للعلاقة اعتمادًا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع)(علوش، ١٩٨٤، صفحة ٦٩) في حين حدد (فوكو) السّيماء بأنَّها (تمثل تجمع المعرفة والمهارات النّصّيّة الّتي تمكننا من إدراك موضوعات العلامات وتحديد خصائصها كعلامات وقيم العلاقة بينها وبين القوانين الّتي تحكم تفاعلها... فهي تهتم بأسلوب إنتاج ذلك المعنى خلال العملية المسرحية). (باتريس، ١٩٩٢، صفحة ٤٤) ولابدّ من الإشارة إلى أنَّ السّيمياء تعدّ دراسة للعلامة وعلاقاتها بوصفها شكلًا تعبيريًّا عن مضمون ثقافيّ معين له دلالاته.

من هنا يمكن أن نعرف العلامّة في الدّراسات والمعاجم بأنَّها، (وحدة ذات معنى يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو تنوب عن شيء آخر غيرها هي نفسها، وتوجد العلامات في شكل ماديّ (فيزيقيّ) مثل الكلمات، والصّور، والأفعال والأشياء وأحيانًا يعرف هذا الشّكل الماديّ أو يوصف على أنّه العلامّة أَو أداتها الخاصة وليس للعلامات معنى أصلي لها أو كامن بداخلها فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يقوم مستخدموها باكتسابها معناها من خلال إحالتّها إلى شفرة معينة معروفة)(تشارلز، د.ت، صفحة ١٧٩)، لقد أخذت العلامة حيزًا في الدّراسات السّيميائيّة لولوج عالمها ومحاولة الإمساك بديناميكتها، ولذلك تعرف جوليا كريستيفا العلامّة بأنّها تشابه العلامّة الّتي تقيمها، فهي إذن ترافق وتطابق الاختلافات، لهذا أكدت جوليا كريستيفا بقولها بأنّها "المقدم في فرضية كبرى صحيحة تسمح بكشف التّالي" (أمبرتو، ٢٠٠٥، صفحة ٦٨).

ويبدو أنّ التّشكيل الدّلاليّ التّوليدي للعلامة المسرحية التّي تقدم فرضية كُبرى لكشف ما يلها أو تقدم ما يمكن أن يحدث وتحيل الذّهن إلى مجموعة من التّساؤلات أو التّاويلات التّي قد تأتي مطابقة أو مخالفة إلى ما يمكن قراءته، ومن هنا يتبين أنَّ اللّغة

الدّراميّة ولاسيما في مسرحيات شكسبير تؤسس سيميائيًّا إلى ما يمكن تأويله باللّغة الدّراميّة الّتي تطرح مجموعة أقوال وتثبت رسالة تضع المتلقي في لحظة حرجة، وأَنَّ اللّغة الدّراميّة تمثل هيكل النّصّ الرّئيسيّ في المسرح، إذ تعتمد على نظامين الأوّل يمثل اللّغة المنطوقة (الحوار) والثّاني ويمثل اللّغة غير المنطوقة وهي (العلامة) بوصفها المعطى الّذي يكشف النّصّ ويعلن عن أنساقه وفق صيغ تركيبية معينة. لذلك تمثل اللّغة الدّراميّة منظومة علاميّة منطوقة (حوار) وغير منطوقة (علامات) أي علامات نصيةّ متعددة الآفاق والمديات، فهي تتيح لأنساق النّصّ تأويلًا وتمنحها أبعادا قرائية؛ لأنَّ التّفكيك السّيميائيّ يعمل على إنتاج معنى السّيميائيّ لعلامات النّصّ بشقيها الظّاهر المكون من حوار وشخصية فضلا عن الباطن (المسكوت عنه).

والنّصوص المسرحية بلغتها الدّراميّة الّتي لا ترتكز على الحوار المنطوق، بل أصبح النّظام العلامي أحد مرتكزاتها الرئيسة، كالإشارة والإيحاء والرّمز، أنَّ الوظيفة الجماليّة للغة الدّراميّة تمثل المدلول الّذي تحمله اللّغة كواجهة جماليّة للمعنى النّصّيّ والّتي نراها متحققة من خلال فعل التّباين والتّوافق الّذي يشكل أساسا بنية النّصّ الدّراميّ ويظهر الصّورة الانفعاليّة للغته الدّراميّة بوصفها إشارة دالة على مدلول فضلًا عن ذلك لحاملة بعلامات النّصّ المسرحي، فقد أكد العالم (هونزل) أنّ من أهم الخصائص الّتي تنفرد بها العلامة المسرحية من دونها تعدد وظائفها وقدرتها على التّحويل (جيريك، ١٩٨٧م، صفحة ٢٩) ومن هنا ممكن القول إنّ العلامة المسرحية تمتلك الحرية في التّحويل.

السّيمياء في النّصّ المسرحيّ العربيّ:

إِنَّ فنّ المسرح يحاكي السّلوك الإنسانيّ وفي محاكاته يستعمل العلامات المستمدة من مظاهر الطّبيعة ونشاط السّلوك الإنسانيّ، فالعرض المسرحيّ يحول العلامة الطّبيعية إلى اصطناعيّة مثل (البرق) على سبيل المثال لا الحصر، وبفعل الإدارة والدّراية المعرفيّة ذات الوعي القصدي لهذا التّوظيف تخلق جدلًا معرفيًّا له دال ومدلول جديدين، لأنّ العلامات الطّبيعية تحددها قوانين فيزيقية صرفة يرتبط بها الدّال والمدلول، وقد تكون هذه "العلامات سببيّة مباشرة كما حدث بالنّسبة للأعراض الّتي تحيل إلى مرض أو الدّخان الّذي يشير إلى نار... فيحول النّصّ من (العلامات الطّبيعية) إلى (علامات اصطناعيّة)، كونه يضفي الصّنعة على العلامات فتصبح علامات إراديّة، غير أنها في الحياة مجرد أفعال انعكاسيّة، تكتسب في المسرح وظيفة تواصليّة حتّى وإن فقدتها في الحياة" (سكير، ١٩٨٦، صفحة ٢٤).

لذا يمكن الإشارة إلى أن المسرح يمنح الحياة لمن لا حياة له ويضفي عليها جماليًا مما يشير إلى مدلول يحدثه ويخلفه المتلقي، ويبدو أن العلامات المستعارة من الطّبيعة التّي تهذب النّصّ وتمنحه بعدًا دلاليًا تحيله إلى شيء آخر في إيقاد النّار في الشّتاء للتدفئة بصفتها الوظيفة النّفعيّة الّتي ترجع إلى تحقق فعل الدّفء دالًا ومدلولًا، لكنها في النّصّ الأدبيّ تتمظهر تمظهرًا مغايرًا لما يرمز إليه مرجعها، كونها تكتسب دلالة جديدة تمنح المتلقي مدلولًا مغايرًا وفق معطيات الإدراك العقليّ الّذي يمارسه العمل في النّصّ السّيميائيّ عند المتلقي.

وأن هذا يدلّ على توظيف العلامة لظاهرة الطّبيعة الّتي أحالها من نفعيتها الوظيفية إلى دلالات تأويليّة متعددة المعنى الّذي رسمت له معطى تعريفيًا وعرضًا دراميًّا فضلًا عن العلامات الممنوحة في داخل النّصّ الأدبيّ الّذي يحمل سيميائيّة، والّذي منحها شكلًا جديدًا، أثار فهم القارئ من خلال العمل الدّراميّ.

وهذا يعدّ واضحًا في النّصوص المسرحية المحدثة وهي تعدّ واحدة من أهم أسس اللّغة الدرامية، إنها لم تقتصر على موضوع الإشارة وما ترمز إليه، ويبدو أن العلامة هنا تتخذ لها جانبين هما الأوّل: إدراكي أي أنّها تدرك بالمفهوم العقليّ للمدلول.

أما الثّاني: فيستدل عليه حسيًّا. لأنّ العلامة للمسرحية تدرك حسيًّا عبر الصّورة المرئيّة والسّمعيّة ولا سيما على مستوى النّصّ أو العرض، لذلك نلحظ النّصّ يشكل نظامًا رمزيًا آخر وأنّ اللّغة الدّراميّة تعتمد المدلول الرّمزيّ للكلمة بصفتها المجردة، قد أشار (لوسيان) بقوله: "إنّ كل تصرف إنسانيّ، أو حيوانيّ له طابع دلاليّ، أي يمكن ترجمته إلى لغة معنوية دالة لحل مشكلة عمليّة تستخدم عبارة يمكن ترجمتها" (شحيد، د.ت، صفحة ١٢٩)، كون اللّغة الدّراميّة تتكون من رموز وإشارات وهي تمتلك مستويين من التّغيير الدّال و المدلول. لذلك يمكن أن نشير إلى أنّ التّأويل وقراءة الإشارة وتحليلها سيميائيًّا داخل منظومة الخطاب المسرحيّ المتشكل من علائقيّة الحدث والفعل.

لذلك يمكن القول: إنّ النّصّ المسرحيّ باللّغة الدّراميّة يمثل حقلًا سيميائيًّا ثريًا بمستوياته المنظومة واللا منظومة وذلك لأنّ التّفكيك العلاميّ بمفرداتها الّتي تهتم باستنطاق المعنى العلاميّ لعناصر النّصّ وتأويله وهو هدف النّصّ المسرحيّ بلغته الدّراميّة الّتي يستنطقها المتلقي ويمكن أن نبين سيميائيّة اللّغة الدّراميّة والّتي لابدّ أن تتشكل من علامات محكومة "بالعلامة البنائيّة بين الدّال والمدلول الّتي يوليها الكاتب الدّراميّ أهمّيّة توازي اهتمامه ببناء اللّغة الدّراميّة المنطوقة في تأليفه؛ لأنّها تمتلك خاصيتين جماليتين تمنح النّصّ قيمًا جماليّة عالية" (صبري، ١٩٩٦، صفحة ٥٩).

لذلك لابدّ من الإشارة إلى أنّ الأنساق العلاميّة الّتي تحددها خصائصها وسماتها لاعتمادها المفردة المنطوقة وغير المنطوقة في المستويات الظّاهرة والباطنة الّتي تمنح النّصّ قيمًا ومعطيات دلاليّة ذات تأويلات متعددة تتيح للنص قراءة مفتوحة تجعل النّصّ الأدبيّ ذا آفاق قرائيّة مميزة ومتعالية، وهذه بحد ذاتها تمثل الجماليّة للسيمياء في النّصّ

المسرحيّ، فضلًا عن ذلك تكون قراءته تأويلية من خلال لغته الدّراميّة الّتي تمثل منطلقًا إنسانيّا سيميائيًّا. إنّ قراءة النّصّ المسرحيّ سيميائيًّا يعدّ مدخلًا نقديّا يدفع باتجاه التّكثيف الجماليّ للنص المسرحيّ؛ لأَنَّ السّيميائيّة تؤسس لديمومة النّصّ من خلال تعزيز المدرك الحسي ببنيته العمليّة ذات القيم القصدية وفق معطيات البعد المتغير الّذي توحي به الصّور الذّهنيّة للنص المسرحي.

إِنَّ المسرح يعدّ وليد حركة أدبيّة مرّت بها تجارب من خلال بلورة تلك الروافد على شكل نصوص أدبيّة لغرض الأداء الدّراميّ والابتعاد عن الغنائيّة، ويبدو من خلال ما تقدم أنّ السّيمياء تنتهك البيئة التّقليدية لجسد النّصّ الممسرح لتحفر في بنيته العميقة ووفقًا لهذا الانتهاك القرائي السّيميائيّ للنص، إذ نجدها تنعكس من خلال اللّغة الدّراميّة المتأصلة علاميًّا في النّصّ المسرحيّ سواء كان ذلك بإسقاط رموزه الاستعارية أم بالتّأويل ولا سيما إذا كانت هذه العلامة مرئية فإنها تؤسس جماليتها الدّراميّة الّتي تكشف عنها السّيمياء بشكل واضح ولو استعرضنا هذه القراءة تمثيلًا في نصوص مسرحية لوجدناها متجذرة فيه بنائيًّا فضلًا عن ذلك ترى أنّ في المسرحية (مس جوليا) للكاتب المسرحي (أوجست ستير تنبوع) فقد رسم شخصية دراميّة دفعت في مواجهة الصّراع الدّراميّ من خلال علاميتها ورموزها المقروءة مرئيًا، ويبدو أنّ الشّخصية جسدت بأبعادها الثّلاثة من خلال حذائه الّذي يهيمن على فضاء الفعل الدّراميّ وتطوّره، فقد كان رمزًا تضامنيًّا للطبقة البرجوازيّة، لقد قدم لنا الكاتب سردًا مقروءًا مرئيًّا. فهو تنطلق من مقدّمة المبنى الحكائيّ من دخول الخادم (جان) إلى فضاء الفعل الدّراميّ بعد أن صبغ حذاء (الكونت) ليتركه على خشبة المسرح ليبقى متخيلًا مرئيًا طيلة قراءة النّصّ، إذ إن التّعلق الشّخصية بمكوناتها الذّاتية تجاه هذه الطّبقة البرجوازيّة بمعطي حواري يعلن عن رغبة الانتقام ومشاعر الخوف متجسدة بالإشارات العلاميّة الّتي كشفت عن الشّخصية وعلاقاتها مع الآخر (الكونت) من خلال علامة الحذاء، فكلّما نظر الخادم إليها شعر بالخوف والرّهبة فيقول:

جان: ومتى الآن وأنا أرى
حِذاءه هنا واقفًا متصلبًا
أحس بظهري يتقوس
(يرفس الحذاء)

ويبدو من خلال القراءة السيميائيّة لتفكيك شفرات النّصّ تظهر لنا التّكثيف الجمالي الذي ظهر من خلال العلامّة الدّراميّة، وأنّ هذه القوّة الدّراميّة الّتي خلقتها العلامّة المسرحية بإشاراتها الرّمزيّة الّتي انعكست على بناء النّصّ الدّراميّ (جاسم، ٢٠٠٧م، صفحة ٣٠٧).

إِنّ المحاولات الجادة التّي عملها بعض المخرجين في صياغة لغة فنيّة لجسد الممثل الشّاب الّذي منحوه بعض الحركات الأساسيّة الخاصة في فنّ المسرح، والّتي تعدّ خطوات جيدة على الرّغم من المحاولات الثّقافيّة الجادة المبنية على أسس مستنبطة من تجارب وأخلاق وتأريخ لها جذور طويلة، ويمكن القول: إنّ التّراث العربيّ الإسلاميّ يمتلك من الأساطير والخرافات وطاقات روحيّة وأسلوب مميز وحياة مكتنزة.

وهذا يعدّ خير برهان على أنّنا نمتلك المادة الأولية الّتي أفاد منها شعوب العالم ومنها أفريقيا وأمريكا اللاتينية، وكذلك أصبحت اليوم وجهًا بارزًا من أوجه الثّقافة والإبداع العالميّ، لذلك إننا بحاجة إلى ترجمة المنهج الفكريّ ووفق المنطق العلميّ، كي نستطيع أن نحول الحلم ولا سيما في قصص ألف ليلة وليلة إلى خيال أسطوريّ من خلال عمل رؤى فنيّة عالية القيمة دون أن نفقد صلتنا بما توصل إليه الفنّ في هذا العالم (النصير، ١٩٨٠، الصفحات ٨٦-٨٧) ويبدو أن المجموعات المسرحية الجديدة في دول العالم الثالث أخذت تضيق ذرعًا بالأماكن التّقليدية الّتي يتم فيها العروض المسرحية، ولذلك بدأت البحث عن إيجاد أماكن جديدة تتفق مع مضامين وأشكال المسرحيات الّتي تقدمها، فقد بدأ يخرجون من بين جدران المسرح في حين نرى الجانب التّقليدي يقومون عروضهم في أماكن أخرى غير معدة أصلًا للعمل المسرحي، فمثلًا

(لبنان) استعملت أطلال بعلبك والأماكن الأثرية الأخرى لإقامة مهرجانات مسرحية فضلًا عن تواصلها مع المجتمع لتثبت ثقافة العطاء على الرغم من بساطة الأماكن والعروض المسرحية، كذلك في (تونس) وفي العراق عمل بعض المسرحيين هذه التّجربة، وقد أفاد من أطلال بابل وكذلك المسرح الرّومانيّ، في حين تم عرض (ملحمة كلكامش)، أما في الجزائر قام (كاكي) بإنشاء مسرح (الكواكور) ليكون مسرحًا شعبيًّا يقدم عروضه في السّاحات العامّة والأسواق، أما في المغرب العربيّ استعمل المسرحيون (خشبة دائريّة في السّنود ليحدد ذلك الالتّحام الرّائع بالجمهور ويجعل الممثلين يصعدون من القاعة إلى الخشبة ثم يعودون إليها بعد أدائهم لأدوارهم المؤثرة)(السلاوي، ١٩٧٥، صفحة ٧٨)فقد عدّها الفنان (جان فيلار) المسرح الشّامل وذلك لاحتوائها الفنون الأخرى كالرّقص، والغناء، والموسيقى، والتّمثيل... وغيرها، إِنَّ هذا العمل يعدّ امتدادا للماضي القديم، إذ يمتد إلى المسرح الكلاسيكيّ الشّرقيّ، وقد ذكر سعد أرديشان العمل المسرحي أصبح "عند هذا الممثل شركة بين العناصر الأساسية فيه المؤلف والمخرج والممثل والتّشكيليون والتّعبيريون من المؤلف ومؤدي الموسيقى والغناء والرّقص بأنواعة" (أردش، ١٩٧٩، صفحة ٣٥).

ويبدو في مجال إشراك الفنون الأخرى، لذلك استعمل المسرحيون العرب معظم الوسائل التّي يستعملها (بريشت) في مسرحياته. ومن الوسائل التّعبير الحديثة من السّينما والتّلفزيون إلى آفاق اللّغة تعدّ فريدة وساحرة، فنلحظ أنّ رقصات جزيرة (بالي) الأندنوسيّة هي الّتي ألهمت المسحور الغربي (انطونين آرتو) لكتابة كتابه النّظريّ (المسرح وقرينه) (عصمت، ١٩٧٧، صفحة ٧٩).

وتعكس هذه التّطوّرات المتأخرة للمسرح في الجوهر والشّكل واللّغة ولاسيما في القرون المتأخرة الّتي وصلتنا من القرن السّابع عشر الميلادي، فقد كتبت بالشّعر الزّجليّ العامي، وخصصت لتعتمد في أدائها على الغناء، فهي تبدو نتاجًا جماعيًّا لعدة أشخاص، فضلًا عن ذلك كانت هذه المسرحيات أقرب لأشكال التّرقية الشّعبيّة

الشّائعة الّتي تحمل عنصرًا مسرحيًّا، ومن هذه الأشكال الإلقاء المسرحي المعتمد على الذّاكرة لقصص ومآثر العصور الوسطى، مثل سلسلة أبو زيد الهلاليّ، فقد قدّم له الرّواة، على درجة عالية من البراعة في الأماكن العامّة كالمقاهي، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الأشكال التّقليدية للترفيه المسرحي السّيميائيّ، فهي لم تتوقف عن التّأثير على كتابات عدد كبير من كتاب المسرح العربيّ في العصر الحديث، إلّا أنّ هذه الأشكال لم تتطوّرْ إلى المسرحية بمفهومها الغربيّ، فقد دخلت المسرحية الغربيّة إلى الأدب العربيّ في منتصف القرن التّاسع عشر الميلادي، وأنّ أوّل مسرحية عربيّة كتبت سنة ١٨٤٧ م، كتبها الأديب اللّبنانيّ (مارون النّقّاش) تحت عنوان (البخيل) متأثرًا بمسرحية (موليير) الشّهيرة، في حين ظهر في أواخر القرن التّاسع عشر مسرح أحمد شوقي الشّعريّ، ففي عام ١٨٩٣ م، ظهرت مسرحية (عليّ بك الكبير)، فضلًا عن ذلك مسرحياته الأخرى وهي: مصرع كيلوباترا، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس، كما برزت في المسرح المصريّ محمود تيمور وفي المسرح الشّعريّ برز بعد أحمد شوقي عزيز أباظة وعبد الرّحمن الشّرقاويّ، صلاح عبد الصّبور.

أمّا في العراق فإنّ رائد الحركة المسرحية هو حقي الشّبليّ مؤسس معهد فنون الجميلة في بغداد ١٩٤٠ م، وسليم بطي ونزار سليم ويوسف العاني وخالد الشّواف الّذي اهتّم بالمسرح الشّعريّ ويبدو أنّ العمل المسرحي المتكامل ظهر في أكثر من نصّ مكتوب، كان مخططًا له كما أنّه يشغل حيزًا في بناء معد سلفًا في ذهن الكاتب ألا وهو البناء المسرحي العام.

فقد أشار النّاقد الدّكتور محسن اطيمش حول تقنيات الفنون الأدبية الأخرى مستعينًا بالثورة الأدبيّة الحديثة وكسرها للحدود والحواجز الصّلبة من الأجناس الأدبيّة، وتجليات التّدخل الأجناسيّ فيما بينها لذلك اهتم "الشّاعر بالمضامين الجديدة، خطوة متممة ومتطوّرة أخرى، تلك هي إغناء التّكنيك الشّعريّ بعناصر جماليّة لم تكن شائعة، إذ عرف الشّاعر الإِفادة الجادة من معطيات فنّ المسرح والقصة لإِغناء الشّعر"

(أطيمش، ١٩٨٢، صفحة ٢٣)، فالشّاعر يستقدم عناصر البناء الدّرامي الّتي يقوم عليها البناء المسرحي للنص السّرديّ القصصيّ وهي "فاتحة لتوظيف عنصر الحوار، والحوار الدّاخليّ وتعدد الأصوات، وتقديم الصّورة العامّة للأجواء والمشاهد الّتي يدور فيها الموضوع الشّعريّ، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص وتقديمهم ضمن حدث أو موقف" (أطيمش، ١٩٨٢، صفحة ٢٣).

لقد أصبح الشّاعر المعاصر له اهتمام خاص بتكوين القصيدة، لذلك فإنّ الشّاعر عاد إليها ليستقي منها أجمل صورة بنفس قصصي تصويري (علي، ١٩٧٨، صفحة ٧٦) لتنحو نحو الخارج، الواقعي لتكون مشهدا حيًا نابضًا بالواقعيّة ومحاكيا لهموم الإنسان المعاصر وتحدياته (ولعلّ المذاهب الحديثة قد أمدت الشّاعر بهذه القدرة الجديدة في ترويج الشّعر بالدّراما حتّى أنّنا لا نستطيع أن نفضل البناء الدّراميّ عن روح الشّعر). (رحمه، ١٩٩٠، صفحة ١٥) إنّ استثمار معطيات الفنّ المسرحي والقصصي في النّص الأدبيّ يظهر لنا جليا في ديوان (أنشودة المطر) (وغريب على الخليج)، للشاعر بدر شاكر السّياب كون قصائده تعدّ ذات بناء دراميّ ممسرحًا، فنرى الشّخصيات تتكلم وتتحرك، أمامنا وهذا ما ارتكزت عليه الرّواية الحديثة من مسرحية الأحداث، فقد ذكر لنا هنري جيمس بقوله وهو ينصح قائلًا: "مسرحوا مسرحوا"، بمعنى (اكتبوا مشاهدًا) (بورنوف، ١٩٩١، صفحة ٥٤) ولهذا نرى أنَّ السَّياب لجأ إلى طريقتين في كتابه قصائده الّتي تقترب إلى فنّ المسرح، بل تحاول رسم شخصية البطل هدفه أن يضع بطل قصيدته أمام القارئ، أما الأخرى فيعتمد الشّاعر على مدخل تصويري فيه صورة الطّبيعة، وهذا ما نلمسه في نصوصه الشّعريّة ومنها (غريب على الخليج، والمومس العمياء، وحفار القبور)، في قصيدة (المخبر) لا يلجأ الشّاعر بدر شاكر السّياب إلى افتتاح مشهد تصويري، بل دخل لحديث الشّخصية عن نفسها:

أنا ما تشاء، أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدّم والضّمير

للظالمين أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ، أنا الدّمار أنا الخراب! (السياب، ١٩٨١، صفحة ٢٦)

أما الطّريقة المشهديّة التّصويريّة، فتسوق إليها من قصيدة المومس العمياء:

اللّيل يطبق مرّة أخرى، فتشريه المدينة

والعابرون إلى القرارة... مثل أغنية حزينة

وتفتحت، كأزاهير الدّفلى، مصابيح المدينة.

لابدّ أن نبين من خلال هذه النّصوص، إنّ السّياب حقًّا كان ذا تجربة خلافة ومبدعة؛ فقد أسس قصيدة حداثوية تكسر الرّتابة وتفجر الاحتياطي الكامن للغة (بل لغة جديدة، وسبكا جديدًا، تجميعًا للكلمات الجديدة، وإيقاعات جديدة، ومعاني جديدة)(بنتلي، ١٩٦٥، صفحة ٩٨)ويبدو أنّ تجربة السّياب في البناء الدّراميّ لبعض قصائده تعدّ مدخلًا للشعراء من جدة في التّطوير و المعطيات الدّراميّة.

الخاتمة

كلّ هذا العمل الأدبيّ حقق لنا مستوى جماليًا للغة الدّراميّة في بناء النّصّ الأدبيّ المسرح، فالسّيميائيّة أخذت نحو الانفتاح على التّأويل من خلال تحليل معطيات النّص المماثل بلغته الدّراميّة ذات المست ويات المتعددة من حوار المستوى الظاهر، والعلامات النّصيّة، والنّصّ المسكوت عنه. والتّي أكدت اشتغال السيمياء الأركيولوجيّة في قراءة النّصّ والكشف عن جمالياته، فاللّغة – الدّراميّة في النّصّ المسرحيّ تعدّ إبداعًا للمسرح، كونه يعدّ مدخلًا من التّأويل الّذي نره لا يحدث إلّا مع السّيمياء مع الاهتمام بالنّصّ المسرحي من خلال اللّغة وما تحمله من المنظومة من مرجعيات تهتم بهذا الجانب للنصوص الأدبيّة. وقد توصل البحث إلى نتائج مهمة لابدّ من تدوينها بنقاط مهمة وهي:

١) تعدّ السّيمياء في النّصّ المسرحيّ حقلًا إبداعيًا ومعرفيًّا للكشف عن العلامات النّصّيّة القائمة عليها البنيّة الدّراميّة لأيّ نصّ مسرحي.
٢) لابدّ من الإشارة إلى أَنَّ السّيميائيّة تضع المتلقي في حدس للكشف عن ماهيّة الحدث المسرحي.
٣) من خلال تتبعنا للنص المسرح تبين لنا أنَّ اللّغة الدّراميّة تمثل مدخلًا للتفكير المعرفيّ ولاسيما في العمق والتّجسيد لمعطيات السّيميائيّة.
٤) إنّ السّيميائيّة تدفع المتلقي باتجاه تفكيك شفرات النّصّ الممسرح لكشف الأبعاد الفلسفيّة والفكريّة، كونها تمثل حقلًا تواصليًا تضع المتلقي في آفق النّصّ.
٥) لقد حققت السّيميائيّة تحريكًا للذهنية العربيّة ولا سيما عند المتلقي، والّتي بدورها كشفت لنا معطيات إيمائيّة من خلال الثّنائيّة القائمة على النّصّ المسرح.

٦) من خلال تتبع النّصّ المسرحي ظهر لنا عدد كبير من الشّعراء لديه المقدرة على أن يكون شاعرًا مسرحيًّا بامتياز، فقد أثرى الشّعراء بعطائهم الإبداعيّ خشبة المسرح، الّذي انتقل من الذّاتي إلى الموضوعيّ.

٧) ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الشّعراء استثمروا قدراتهم الإبداعيّة ليجعلوا النّصّ له تأثير مباشر على الجمهور، كونه يحمل في عمله المسرحي الحداثوي بصيغة جديدة لينقل رسالتّه إلى المتلقي بلغة شعريّة مؤثرة ومتناغمة مع روح الشّخصيات وأفعالها.

٨) إنّ المسرح الشّعريّ الحديث يعدّ رافدًا من روافد بلورة شكل القصيدة من خلال الأداء الدّراميّ للنص المسرحي والابتعاد عن الغنائيّة.

٩) لقد استعان المبدع بالثّورة الأدبيّة الحديثة وكسر الحدود والحواجز الصّلبة بين الأجناس الأدبيّة وتجليات التّداخل الأجناسيّ.

١٠) إنّ القراءة السّيميائيّة للنص المسرحي تتفتح على العديد من النّصوص الّتي تتهيكل عليها معمارية النّصّ البنائيّة، لذلك تعدّ القراءة السّيميائيّة للنص المسرحي انفتاحًا جماليًّا يثير الدّهشة لدى المتلقي، لانفتاحه على منطقة التّأويل.

١١) من خلال متابعة النّصوص الأدبيّة الخاصة بالمسرح العربي، كشفت لنا اللّغة الدّراميّة وعلاماتها النّصيّة عن فضاءات (النّصّ المفتوح) على رمز اللاوعي المتداول وعيًا سلوكيًّا عبر فضاء توليد علاميّ متسع المعنى ثرى الدّلالة.

١٢) إِنَّ القراءة السّيميائيّة تعدّ انطلاقًا من مرتسماتها المعرفيّة فهي اختلاف الاختلاف، وهذا يعدّ تمثيلا لشرطها الجماليّ في قراءة النّص المسرحي.

١٣) إِنَّ التّفكيك السّيميائيّ للنص المسرحيّ (اميديا) يظهر لنا الفاعلية الدّرامية للغة العلامية اللا منطوقة التّي تشكل ركيزة أساسية في التّأطير الافتراضي لفلسفة النّص الحديث، فقد يولد النّصّ نصوصًا على نصوص من خلال تأويل قرائي متحقق بعلاماته الجماليّة المهيكلة للنص السّيميائيّ.

المصادر والمراجع

- المندلاوي، اديب. (١٩٧٥). المسرح المغربيّ. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ.
- بنتلي، أريك.(١٩٦٥). الحياة في الدّراما (المجلد ط١). (ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المحرر) بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.
- رشيد، أمينة. (د.ت). السّيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر.
- أمبرتو، ايكو. (٢٠٠٥). السيمياء وفلسفة اللغة. (ترجمة: أحمد الصمعي، المحرر) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- سكير، ايلاف.(١٩٨٦). العلامات في المسرح. (ترجمة: سيزا قاسم ونصر أبو حامد، المحرر).
- كير، أيلام. (١٩٨٦). العلامات في المسرح. (ترجمة: سيزا قاسم ونصر أبو حامد، المحرر).
- باتريس، بافيس. (١٩٩٢). سيمولوجية المسرح. (ترجمة، سباعي السيد، المحرر) مجلة المسرح، عدد ١٢.
- السياب، بدر شاكر. (١٩٨١). ديوان أنشودة المطر (المجلد ط٢). بيروت، لبنان: دار العودة.
- بيرك، جاك. (١٩٦٧). فنون المسرح في العالم منذ مئة عام. مركز التّنسيق العربيّ للسينما والتّلفزيون.
- شحيد، جمال. (د.ت). في البنيويّة التّركيبيّة. مكتبة الأنجلو المصرية.
- تشارلز، دانيان. (د.ت). معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. (ترجمة: د. شكري عبد الحميد ونهاد صليحة، المحرر).
- بورنوف، رولان. (١٩٩١). عالم الرواية،،، ط١، م. (ترجمة، نهاد التّكرلي، المحرر) بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة.

- عصمت، رياض. (١٩٧٧). المسرح الشّرقيّ. الحياة المسرحية، العدد ٢، خريف.
- جاسم، سافرة ناجي. (٢٠٠٧). سيميائيّة اللّغة الدرامية. مجلة كلية التّربية الأساسية، العدد ٥٢.
- أردش، سعد. (١٩٧٩). المخرج والمسرح المعاصر. الكويت: العالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب.
- علوش، سعيد. (١٩٨٤). المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار البيضاء: منشورات المكتبة.
- علي، عبد الرضا. (١٩٧٨). الأسطورة في شعر السياب (المجلد ط١). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والفنون.
- غيرور، بيار. (١٩٨١). السيماء. (ترجمة: انطوان أبو زيد، المحرر) بيروت: منشورات عويدات.
- أطميش، محسن. (١٩٨٢). دير الملاك. بغداد، العراق: دار الرشيد للنشر.
- رحمه، محمد حسين. (١٩٩٠). مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية (المجلد ط١). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافة العامة.
- صبري، محمد. (١٩٩٦). إشكالية التّأليف الاقتباسي والإعداد في النص المسرحي، (أطروحة دكتوراه)ز كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
- جيريك، هونزل. (١٩٨٧م). ديناميكية الإشارة في المسرح. مجلة الحياة المسرحية، (28.29)
- النصير، ياسين. (١٩٨٠). الممثل... دراسة في التّكوين المسرحي. الأقلام، (6) السنة الخامسة عشرة، آذار.