

"الكتابة الركحية" .. و دينامية التعددية النصية لـ "الظاهرة المسرحية"

محمد عبد الحميد بدر المالكي

"مختبر بنغازي للسميائيات وتحليل الخطاب"

ليبيا

" كلما كان الناقد من داخل الوسط كان الحال أحسن . وكل الخير في وجوده بيننا . يلتقي بالممثلين , يتحدث معهم و يناقشهم , و يراقب أعمالهم , ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين . سأشد على يديه إذا ما أمسك بالواسطة وشغلها بنفسه . وتبرز مشكلة اجتماعية صغيرة في هذا السلوك , إذ كيف يمكن أن يقبل المتحدث لشخص سبق أن ذمه في الصحف . ولكن مما يبعث على الضحك أن نفكر بان هذا هو السبب الذي يمنع بعض النقاد من إيجاد صلة حيوية وفعالة مع عمل هم احد أجزائه , فمن الممكن تجاوز الإحراج بتوثيق الصلة بالعمل, وبذلك يبتعد عن الوقوع في مطب المحاباة , لأشخاص سبق أن تعرف عليهم.."(بيتر بروك) (1)

الخروج عن النص، أو الارتجال، أو الكتابة الركحية

كلها تؤدي نفسي المعني تقريباً، ولكن ما هو الارتجال اصلاً؟ وهل هو ضروري ومطلوب في المسرح الكوميديا خاصة؟ أم أن المسألة مزاجية، تخضع لاختيارات الممثل يستخدمه متى؟ وأين يشاء؟ هل يعني الارتجال أو الخروج عن النص المكتوب، التمرد علي "سلطة المؤلف"؟ بل والتمرد علي "سلطة المخرج أيضاً"؟ علي الأقل لحظة العرض، امام جمهور الصالة؟

وإذا كان الارتجال، في بعض الحالات، قد يؤدي إلي حذف أكثر من نصف النص المكتوب.. مقابل اضافة شخصيات وحوارات تتجاوز النص الأصلي بكثير.. عندها ماذا سيكون مصير حقوق الملكية الفكرية؟ بين حقوق الممثل الذي قام بالتأليف والكتابة.. ومن جهة أخرى حق المؤلف في الاعتراض علي الحذف والاضافة أو بالنسبة للجان أجازة النصوص، عندما تري ان العروض تختلف، او لا علاقة لها بما اجازته من نصوص مكتوبه؟

قد تكون الأسئلة الأهم هي: لماذا يلجأ فريق العمل للارتجال؟ باختصار، هل هي من شروط النجاح والانتشار: الارتجال والخروج عن النص؟

إلي هذا الحد، علينا أن نتفق علي: ماذا نعني بمعايير النجاح؟ إذ يختلف البشر علي تلك المعايير احياناً، بل وحسب اختلاف المكان والزمان ايضاً.. لذا سننقح:

"أن كل نص، بما في ذلك كلام الحياه اليومية، هو رساله تسعى لقبول وتجاوب المتلقي معها . وبالتالي كلما كانت تلك الرسالة حيوية وغير مملة، تكون قد حققت النجاح في الاتصال والتواصل مع المتلقي.... كذلك الحال بالنسبة للعرض المسرحي، فأن نجاحه يتحدد في قابليته للتداول والانتشار، بل واستمرار زياده الطلب عليه ايضاً... ولذلك يقال أن المتلقي (الذي يدخل ضمن تسميات عديده منها: شباك التذاكر، المستهلك، الجمهور....ألخ) هو الذي يحدد سلطة معيار النجاح .

كما نقترح عليكم تجربته مسرحيه(2) حدثت في مدينه بنغازي ما بين 2002إلي 2004 تقريباً، وهذا لا يعني التقليل من شأن واهميه التجارب الأخرى، ليس في ليبيا فحسب، بل في كافة البلدان العربية ايضاً، التي لازالت تحتفظ بحيويتها ونضارتها. إذ استطاعت أن تنقاوم عوامل الزمن والتقدم علي مدى أكثر من اربعة عقود تقريباً حتى يومنا هذا (مثال وليس حصراً: مدرسة المشاغبين/ العيال كبرت).

سناحول استعراض ظاهرة النجاح والانتشار، من خلال مسرحيه "المستشفى"، خاصة إذا علمنا انه قد تم بيع اكثر من مليون قرص مرن (سي دي) أي أن نسبه مشاهده هذه المسرحية هي واحده لكل سنه اشخاص، هذا بالنسبة لعدد سكان سته ملايين فأن ذلك يعني اكثر من 15 مليون مشاهده في دولة مثل مصر. بالتالي فأن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما هي المعطيات او الشروط التي توفرت لهذه المسرحية، لتحقيق هذا الحجم من النجاح والشهرة؟ ولم نجد أفضل من المساهمين في هذه تجربه انفسهم، من أجل محاوله الاجابه علي هذا السؤال.

اشكالية الخروج عن النص و كيفية انتاج الظاهرة المسرحية

ان الإشكالية، والتي هي ربما مأزق؛ أو تحدى بالآخرى، التي لا تواجه القيم والمفاهيم التقليدية فقط، بل تواجه الحياة نفسها وتطورها ايضا. اذ يبدو انه لم تعد هناك إمكانية العيش في عوالم داخلية منعزلة. ذلك لان ثورة تبادل المعلومات والاتصالات تفرض على الجميع (قديم وجديد؛ كهول وشباب؛ شعوب نامية متخلفة وصناعية؛ ثقافات بدائية متخلفة وأخرى عصرية معاصرة.. الخ) الاتصال والتفاهم أو التفاوض، أن شئنا الدقة، الذي لا يعنى الاتفاق والانسجام والتناغم؛ أو المحبة والتسامح.. الخ. بل تعني قبول "الاختلاف" وتعدد الآراء والتأويل غير النهائي كذلك. هذه المسألة/الإشكالية؛ اصبحت اليوم ضرورة حياتية، بالمعنى الاحيائي الفيزيائي، وهي ليست مسائل النشوء والارتقاء، الانقراض والاضمحلال والتطور لكل الكيانات الحية المنعزلة، بل هي مسألة أبعد من ذلك بكثير ولها علاقة بشروط الحياة في المجال الحيوي (الايكوميون)..

لكن ما علاقة الكلام السابق بمسرحية المستشفى؟ أن العلاقة قد حدثت فعلاً منذ اليوم الأول للعرض، وهو العرض الخاص بالفنانين والكتاب والمهتمين و ردود أفعالهم وتعليقاتهم، التي كانت تدور في هذا الإطار تقريباً. اى صراع الأجيال، بين الشباب وقيم المعنى الجديد اليناع، رغم ضعفه وعدم وضوحه، وبين القيم التقليدية البائدة، رغم قوتها وطغيانها. كما يمكننا إن نلخص بعض التعليقات وردود الافعال، وبالرغم من تباين دوافعها واختلاف تجلياتها، وباختصار محل ايضا، على النحو التالي:

كان الاحتجاج والتذمر بشأن الحديث عن السلبيات في المجتمع ومؤسسات الدولة الإدارية: الرشوة، المحسوبية، الانتهازية الطفيلية.. الخ كما كان الاستهجان من ذكر شخصيات بصفقتها الإدارية (وزير الصحة و الإعلام). كما كان الرفض قاطعاً ونهائياً بشأن بعض الألفاظ، وعلى بعض الشخصيات الاجتماعية، تقنية التقاط يقونوات مسرحية، أو ما يعرف (بالكاركتير Character). او كما يرددون دائماً:

"إن المسرح يجب أن يكون أستاذاً للشعوب، وينبغى على المسرح أن يكرس ويرفع من شأن القيم الأخلاقية والروحية للشعب والإنسانية. والمفروض أن يعمق الفن والإبداع الأصالة والنزاهة والصدق والأمانة... الخ كل الايجابيات في المجتمع والإنسانية، وليس التركيز على السلبيات فقط، والا يستخدم ألفاظاً بذينة تخرج عن حدود اللياقة والأدب والأخلاق.. الخ الكلام الذي لا ينتج معنى.(3)

ذلك لان هذه المبادئ المعيارية لمنظومة القيم الاخلاقية، التي لا وجود لها على صعيد ممارستنا اليومية، او هي موجوده فقط فى عقول من ينادى بها، أو هي على الأقل قيم مثالية (إذا كان هناك معنى لهذه العبارة أصلاً!) تخص معنى بحث الإنسان عن النموذج أو تأكيداً للهوية (الذات) الفردية والنوعية، للكينونة وجدوى فاعلية الوجود البشرى، ودفاعاً عن هامشية وضالة هذه الذات في مواجهة العالم الطبيعي/ الكون الهائل.

ولأنها كذلك؛ اى مفاهيم "معيار القيمة"، فان الحديث باسمها ونيابة عنها، أو تأبط سيوف معايير تلك القيم في محاربة الخصوم، ليس من حق اى فرد، إنسان، ذات، اعتباري أو طبيعي، مهما كانت نجوميته، كفاءته أو أهليته.(4)

الجدير بالملاحظة هنا إن هؤلاء (الماضي، العزلة) يقبلون كل السلوكيات السلبية: من رشوة وفساد ومحسوبية وحتى العهر بكافة أشكاله السرية والعلنية، المحترمة والفجة، في حياتنا اليومية، ولا نسمع اى احتجاج أو استهجان من اى نوع. ولكن عندما يتم الكلام عن حياتنا اليومية بسلبياتها (وهل هناك غيرها!)؟ في اى وسيله اتصال عمومية مكتوبة أو مسموعة: تلفزة، مسرح، قصة، رواية.. الخ. فان الدنيا تقوم ولا تقعد، بل و تندلع حروب شعارات و المزيديات لها أول وليس له أخر.

ذلك ببساطة شديدة، لان تلك الممارسات فى سلوكياتنا اليومية ستتحول إلى قضية، إشكالية وبالتالي فهي قابلة للدحض والنفي والنقاش والحوار والاختلاف. باختصار لان المسألة تخص تقنية صناعة متلقي يشارك في مسؤولية إنتاج المعنى، بالمعنى القانوني ايضا.

ما نود التنبيه عليه وهو دليل على ضعف وهشاشة هؤلاء أيضا، إن تعليقاتهم وردود الأفعال لم تكن معلنة وجريئة كما حدث في نفس تجربة هؤلاء الشباب في (مسرحية يوسف وياسمينه) ، إذ لم يتحدث احد في الندوة التي دعت إليها أداره المسرح الشعبي سوى أربعة أو خمسة كتاب ومسرحيين فقط ، كذلك لم يصعد لخشبة المسرح لتهنئة فريق العرض "المستشفى" سوى خمسة أو ستة أشخاص من الوسط الادبي والمسرحي فقط!؟ ، أما الجمهور فكان له شأن آخر... والاستثناء العلي الوحيد كانت رسالة رسمية من رئيس قسم المسارح بوزارة الإعلام والثقافة؛ التي وجهت إلى مدير المسرح الشعبي، وجاء فيها:

" بناء على توجيهات الوزير بخصوص العرض المسرحي الذي سيقدم خلال شهر رمضان التنبيه العاملين بالمسرحية عدم الخروج عن النص أو الحوارية المجازة، وكل من يخرج عن النص يتحمل المسؤولية.. " وبغض النظر عن أسلوب الأوامر الإدارية ، ذلك لان المسارح هي مؤسسات أهلية ، ومهمة اللجنة الشعبية متابعة وإشراف فقط ، وأعضاء الفرق المسرحية ليسوا موظفين، ولا يتقاضون أجر أو اى دعم مالى. وبغض النظر عن أسلوب التهديد (يتحمل المسؤولية!) الذي لم يعد مجدي في زمن أصبحت فيه الحرية مقدسة، فإن هذه الجملة الأخيرة: "الخروج عن النص".. كانت هي القوة الضاربة لاشغالنا، (كيف؟). تقنية "الكتابة الركحية" و كيفية انتاج"الظاهرة المسرحية"

سنتناول إحدى مستويات العرض المسرحي، أعنى تقنية "الكتابة الركحية"، الذي لا يعنى انه المستوى الوحيد أو الأهم في المقاربات النقدية المسرحية، بالاشتغال علي (كيف؟) الآليات الخاصة والنوعية لإنتاج شروط "الظاهرة المسرحية"، وفي مدى اقتراب العرض بما يمنحه شروط الظاهرة المسرحية. فإن السؤال سيكون: ماذا نعنى بالظاهرة أصلاً؟ وكيف هي العلاقة بين "النص المكتوب" و"نص العرض"؟ وكيف هي العلاقة بين "نص المخرج" و"نص الممثل"؟ ومن جهة أخرى كيف هي فيما بين بقية النصوص لكل ممثل على حدة؟.. ذلك لان تقنية "الكتابة الركحية" تعتمد أساساً "تقنية الممثل" (5)، وما أسفرت عنه تجارب التنظير والممارسة المسرحية ، وربما بسبب حميمية الصراع التداولي (التأثير على الغير) فيما بين الممثلين أنفسهم ثم بينهم مجتمعين في "نص الممثل"، وبين نصوص المتلقين من جهة أخرى، وكذا الاختلافات في استراتيجيات التلقي لدي جمهور العرض. (6)

ربما تقودنا الأسئلة السابقة لسؤال آخر: كيف كانت إستراتيجية التلقي بين العرض الأول التجريبي الخاص بالمسرحيين والمهتمين، وبين العروض الأخرى، أي الجمهور (الصالة) الذي دفع ثمن تذاكر الدخول؟ وبما في ذلك عروض تجارب الإعداد (البروفات) أيضاً؟ تلك الأسئلة وغيرها سنحاول مقاربتها ليس للإجابة عليها ، ما شأنى والإجابة والفهم والإدراك والشرح والتفسير ، بل هي مجموعة اقتراحات تعتمد على الشغل والاجتهاد والجهد فقط . ومن لم تعجبه أو لم يفهم ، أو تستعصى عليه بعض مصطلحات الجهاز المفاهيمي النقدي العلمي، بإمكانه إهمالنا والبحث في مكان آخر، ربما يجدها في كتابات هؤلاء المفسرين الانطباعيين ! بعد أن اقترحنا تساؤلات ما يمنح الظاهرة المسرحية ديناميتها ، فإننا لا نطمح هنا، وليس لدينا رغبة في الإجابة أو التفسير والشرح أو الافهام، بل المزيد من التساؤلات أيضاً، والنظرية خاصة، والتي لها علاقة بأنظمة العلامات الاتصالية بين البشر، اى آليات الظاهرة اللغوية وعملية إنتاجها للمعنى.

أن الظاهرة المسرحية هي إحدى أنساق الظاهرة اللغوية ، وبالمعنى الواسع لمفهوم (اللغة): اى كل ما يتم به الاتصال بين البشر من علامات اتصالية (سيمائية)، سواء كانت بصرية (جرافيك) مكتوبة ، سينما ، مسرح ، أو الإيماءات و الإشارات و الأيقونات، حتى أنظمة الموضة أو لغة الصم والبكم..الخ. أو سمعية، كلام (صوت)، تنغيم، تقسيم، نبرة، إيقاع، سرعة..الخ. وان الوقائع اللغوية/النص/الخطاب: هي كل علامة اتصالية، من هذه الأنساق السابقة، تستطيع ان تنظم نفسها وتتضمن مع علامات أخرى، لتشكل كلام/ نص له آلياته البنوية النوعية المنضبطة، من اجل انتاج معنى.

لاسباب تخص الطبيعة الدينامية للظاهرة، والتي لا تتيح الفرصة الكافية لدراسة كافة آلياتها(7)، وتصبح محاولات دراستها، هي مقاربات قاره، بل وخاضعه للاحتتمالات الممكنة ايضا. اضافة الى الاشكاليات التطبيقية، على المستوى التجريبي، من حيث ان الادوات والاجراعت الاختبارية هي نفسها وقائع الظاهرة، اى ان المادة الفيزيائية المراد دراستها هي نفسها الاجهزة وادوات الاختبار.. دراسة اللغة باللغة (Metalanguage). كما ان مقاربات الظاهرة اللغوية لاتخرج عن هيمنة اللغة، باعتبارها إحدى المؤسسات الاجتماعية(8).. إحدى الأنساق المفهومية المتعددة لانظمة الفكر و الممارسات الخطابية، طبقاً لهذا النظام او ذاك، بالمعنى النسبي (للمكان الزماني). و ربما لكل هذه الاشكاليات وغيرها، وخاصة اننا لا نتكلم عن خطاب (نص) فردى، بل خطاب ،"الظاهرة المسرحية"، والذي يتميز بتعددته النصية. وبما لها من تشابك وتداخل لعلاماتها الاتصالية (السيمائية). باعتبارها منتجة من قبل عدة افراد (فريق

عمل). لازالت تعتبر فى اطار الاقتراحات النظرية فى لمشروع علمى (تحت الانجاز), و تحتاج بالرغم من ذلك, للضبط المفاهيمى والاصطلاحى, والدقة الإجرائية التطبيقية ايضا.(9)

كما نعى دينامية الظاهرة إنها ليست نهائية ومنجزة , وإن البحث فيها لن يكون بالبحث فى أصلها وفصلها أو جوهرها , بل إن المقاربة ستكون عن كيفية اشتغال آليات الظاهرة, إجرائياً, والتي لا تعنى الشرح والتفهم , مثل تلك الكتابات النقدية الانطباعية واسئلة: لماذا هذا الموضوع؟ المضمون؟ القضية؟ ويشرحون معنى الشخصيات, ولماذا فعلت المسرحية كذا ولم تفعل ذلك؟ وكان المفترض أن تكون كذلك.. الخ. ومن كل ذلك, نقترح أربع نصوص فقط , من تلك التعددية النصية لـ"الظاهرة المسرحية"(10):
أولاً: نص المتلقي

هو نص تعدد التأويل اللانهائى, فلا حدود له . فإذا كانت عملية إنتاج المعنى من النص , هي عملية قصدية/ تداولية يستهدفها منتج النص, ولكنها بالنسبة للمتلقي "معنى تأويلي", أي بعدد الأفراد المتلقين, ليس مشاهدي العرض الفعليين فقط, بل والمحتلمين المفترضين أيضاً, وهي ما يسميها "نورمان هولاند": "ثيمة الهوية الفردية لكل متلقي"(11), او هي فعل الاستحواد (الامتلاك), الذي يساهم فى مسؤولية إنتاج المعنى. والتي يمكن تصنيف هذا التنوع والتعدد, وهو تصنيفاً كمياً وليس نوعياً, إلى (الجماعات التأويلية), كما يقول "ستانلي فيش": "هي كل جماعة يشتركون فيما بينهم فى مجموعة الاستراتيجيات التأويلية , والسابقة الوجود على فعل القراءة , وهي التي تحدد شكل المادة النصية , مقروءة أو مسموعة , وليس العكس كما هو شائع "(12), أو هي: "الذاكرة الحسية اللاإرادية", حسب وصف "مارسيل بروست" فى البحث عن الزمن المفقود , أو هي تاريخ الخبرة الجمالية للمتلقي من ناحية أخر.. وبما تحتويه من تركيبات وأنساق, إلى السياق المكاني لذهن المتلقي وخبراته الزمانية, بل وقد نذهب أبعد من ذلك, لأن إشكالية المعنى التأويلي كامنه فى قوى الدلالة المتصارعه, وطاقته الكامنة فى النص نفسه, أو هو التأويل المحتمل الخاضع للأوامر الصادرة من النص "بول ريكور"(13), ضمن هذا النظام الاحداثي أو ذاك, ولكل جماعة تأويلية كذلك.

ثانياً: نص الممثل

نص التأويل الأول لنص المؤلف , أو هو التصور/ الاقتراح الدرامتورجى لكل شخصية (الكركتر) فى النص, وهو التصور/التأويل المرتبط بالبرنامج السردى للشخصية التي سيلعبها, وكيف سيلعب مع الشخصيات الأخرى, ضمن الخطاطة السردية (من عوامل معيقة وأخرى مساعدة), وكيفيه تحقيق برنامج السردى داخل نص العرض(14).. وهو ما سيتيح له اللعب مع تطور الشخصية, طبقاً للتصاعد الدرامى للأحداث, والتي تمنحها له المؤهلات/الكفاءة النوعية, والتي حددت سلفاً من قبل نص المؤلف. ولعل هنا تقع مهارة المؤلف ونجاحه فى الخطاطة السردية والمقنعة بالنسبة للممثل وبالتالي المتلقي فيما بعد, وقبله يكون الاختيار/تأويل "نص المخرج" للنص المكتوب , المهمة الأولى فى صناعة الظاهرة المسرحية , وكما سيأتى معنا فيما بعد , ومن هذا التصور/التأويل الدرامتورجى, تكمن كيفية انجاز/ لعب الممثل للشخصية, وبناء على موهبته الخاصة وقدرته أيضاً. وهذا يعنى إن لكل ممثل نصه الخاص المتفرد والنوعي, وهو بطلاً فى هذا النص, من حيث المؤهلات والبرنامج السردى والخطاطة السردية, اى المساحة النصية/الدرامية لكل شخصية على حدة للعرض. وكذلك يعتبر نصاً مستقلاً بنوياً, ولكنه منفتح بنفس القدر تقريباً على بقية نصوص الممثلين ونصوص العرض من جهة أخرى. وهنا يكون المبدأ الذى يقول: "ليس هناك دوراً كبيراً ودوراً صغيراً, بل هناك موهبة تشخيصية كبيرة وأخرى صغيرة", هو كلاماً علمياً ودقيقاً ايضا. كما تتجلى تقنية الممثل الشخصية, الكفاءة والمهارة,(15) فى كيفية انجازه لمهمة النفاذ والوصول إلى المادة الخام للحكى/الحدوتة(fabula), أو "النص الأم" مباشرة.. لحظة اللقاء المباشر للممثل مع الجمهور/نص المتلقي".

ثالثاً: النص الأم

حسب وصف (جوليا كرسنيفا), هو مادة الحكى قبل تجليها النصي(fabula), سواء المكتوب أو المشخص, اى نصي المؤلف والعرض.

يقول (بريخت) مشدداً على أن: "المسرحية غير جذيرة بهذا الاسم, وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة" .. باعتبار أن اى جهاز اتصالي (حسب نظرية جاكسون للعوامل الستة) يتكون من: مرسل, رسالة, متلقي, شفرة, قناة اتصال. فذلك لا يعنى أن متلقي رسالة العرض, بليد و سلبي.

"إن رسالة المسرح يجب ان تكون ملتزمة , وتعرض قضايا الجماهير , والمضمون التقدمي والأفكار الإنسانية النبيلة..الخ؛ ذلك الهذيان" .. وكأن المتلقي برمياً فارغاً فى انتظار كل من هب ودب لملئه.. إذ ان المتلقي ليس ممثلاً فقط, بل هو مساهم ومشارك فى

عملية إنتاج المعنى من العرض. باعتبار أن المعنى من الظاهرة المسرحية هو التحقق الاتصالي وفي إطار احتفالي ولعبي أيضاً. أو هو الحوار المباشر والحيوي في اللعب المتبادل بين نص الممثل ونص المتلقي. وتتضح تلك النقطة الحاسمة باعتبار أن الممثل هو من يتحسس تفاعل الجمهور مع الخشبة، وهو الأكثر حساسية واستيعاباً لتلك الحيوية الحوارية، بين "نص العرض ونص المتلقي"، وهذا الإدراك الحسي، يكون أكثر سيطرة وإدراك، كلما امتدت ليال تجارب العروض الحية في لقاء بالجمهور، فإن من يحتاج الفهم والإدراك والتعلم، هو "نص العرض"، والممثل هو من يتحمل المسؤولية الأولى في ذلك، أي هو متلقي الرسالة من الجمهور، وليس العكس كما هو شائع (16).

. وفي تجربتنا هذه، الورشة الاحتفالية للكتابة الركحية لهذا الفريق، أو كما عبرت "ادارة ورشة الارتجال" لفريق العمل: "إنها فرصة ذهبية ليتعلم منها خاصة الممثل، بل وكلنا/ جميعنا أيضاً". (17)

أو كما قال (ميلود العمروني/ بطل العرض): "الآن فقط؛ وبعد أكثر من عشرة عروض، استطيع أن أقول أنني قد ثبت نصي مبدئياً، أو أنني قد سيطرت على مسألة الحفظ أخيراً". أو كما جاء في تعليق (فرج عبد الكريم/ ممثل شاب): "إنني مصرٌ على هذه الجملة، حتى وإن لم تضحك الجمهور، لأن المسألة ليست مطاردة غبية للنكته، بل لأنني أحس بتفاعل واستجابة الجمهور".

كما تبرز بوضوح كافي لدى (ممثل شخصية الضاوي)، في الكيفية التي تمت بها تلك الحوارية الاتصالية، الإدراكات الحسية بالمعنى الفيزيائي مع الجمهور!؟ من حيث الإيقاع والتشديد والوقف، وتحديدًا في لحظات الصمت بين الجمل. بل وأحيانًا في الجملة الواحدة، فيما بين الألفاظ. وبغض النظر عن موهبة (الممثل) والتي لم تكن السبب في هذا الانجاز التشخيصي كما قد يبدو. وإنما تمثلت، أي الموهبة والكفاءة، في إدراكه الحسي لرسالة الجمهور/ نص المتلقي. فكانت استجابته وتمت هذه الحوارية بين "نص الممثل" و "نص المتلقي". بفضل استجابة الممثل الحسية للأوامر جمهور الصالة، بل وفي كل عرض كان الإيقاع يتغير أيضاً.

فقد كان تبادل الوقف خاصة، فيما بينهما، حتى وصلت هذه الحوارية، أن يتوقف الجمهور عن الضحك والهدوء التام تقريباً، لإعطاء الممثل الفرصة للتنفس (الوقف المقصود)، ويتوقف الممثل لإفساح الوقت للملائم للجمهور للضحك، بتوازن دون أن يؤثر على تشخيصه في الإلقاء، وهكذا. خاصة في جملتي: "تريدوا مستشفيات نظيفة"... "الرجل المناسب في المكان المناسب". ففي الجملة الأولى تم تخفيض الإيقاع مع التشديد على كلمة "مستشفيات"، وتسريع الإيقاع ومد الحروف مع التشديد أيضاً في اللفظة الأخيرة "نظيفة". أما الجملة الثانية فقد أنجزت بنفس الطريقة تقريباً، في الوقف والسرعة خاصة. ورغم إن الجملتين تم تكرارهما مرتين، إلا أن التكرار تم بطريقتين مختلفتين في الإيقاع والتسريع والوقف. إذ كان الإلقاء الأول مطالبة حازمة، أما الثانية فقد كانت تبدو وكأنها مطالبة عبثية وساخرة أيضاً.

وقبل أن ننقل إلى "نص المخرج"، نقترح التعرض لمهمة الناقد/الباحث المسرحي، أو كيفية "جماليات التلقي"، وكيفية هذه العلاقة الحسية والحميمة بين نصي الممثل والمتلقي، فهي أساس نجاحه في تحليل وتفكيك سردية النصوص. فالأمر لا علاقة له برأي انطباعي، أو أي تهريج آخر، الذي قد يجر إلى الحدس والعشوائية مثل صواب وخطأ، يعجبني ولا يعجبني، فالناقد ليس صيرفياً، عليه تبيان العملة الرديئة من العملة الجيدة.. وتلك المهمة التي تتيح له الكشف عن آليات الظاهرة المسرحية وكيفية إنتاجها للمعنى. (18)

رابعاً: نص المخرج :

وإذا كان نص الممثل يعتمد أولوية آلية الاقتراح، أي اللعب الحر/الارتجال، باعتباره تأويل لنصي (المؤلف والمخرج)، فإن نص المخرج، يعتمد على أولوية "آلية الاختيار"، وباعتباره أيضاً تأويل لبقيّة التأويلات (الاقتراحات) نصوص العرض الأخرى، ولأن المسألة هي ترتيب الأولويات فقط، دون إهمال لبقيّة الآليات الأخرى، باعتبارها آليات بنوية لصالح احتفالية جماعية ممتعة، الظاهرة المسرحية، فإن تعبيرات مثل: نص المخرج هو النص الشارح أو المفسر، أو نص الممثل هو نص المؤدي، أو نجاح المخرج، ورؤية إخراجية، كانت في تحريك الممثل، أو نجاح الممثل في تجسيد الشخصية وهكذا. يمكن إدراجها ضمن التمجد الرومانسي لشخصية الكاتب المبدع، وللكتابة، أو لشخصية "المخرج"، المبدع صانع المعجزات الفنية.. الخ. ذلك لأن تفكيك عناصر الظاهرة المسرحية، والبحث في آليات اشتغالها، لا يعني عزل تلك العناصر أو ردها إلى أصولها وبداياتها الأولية أيضاً، إذ ليست البنية مجرد تجميع لعناصر والمكونات.

ولأن أولوية نص المخرج هي في آلية الاختيار، كما هي مسؤوليته الإدارية والتنظيمية (لم يكن هناك قبل مئة عام تقريباً، تقنية ووظيفة المخرج، بالمعنى الاحترافي الحديث، إذ كان هناك مديراً للفرقة، ولم يكن هناك تمييز بينهما!)، كما تقع عليه (أي نص المخرج) مسؤولية العرض /الظاهرة المسرحية. وترتكز هذه المسؤولية (آلية الاختيار) على دعامتين ابتداءً تقريباً:

اختيار النص "الحدوتة" (fabula)، أو المادة الخام لـ"الظاهرة المسرحية"، أي المهارة في النفاذ إلى ملاتمة "النص المكتوب"، وإمكانياته الدرامتورجية الدلالية، في وسط ثقافي معين، أما الثانية:

فهى في كيفية اختيار الممثلين، حسب كفاءاتهم ومؤهلاتهم. كما يترتب على هذا الارتكاز وتلك المسؤولية، أنه والناقد (أي المخرج، والثاني بدون مسؤولية أو اختيار)، عين وأذن الجمهور الثاني (المتلقي/ المتفرجين) على الجمهور الأول (فريق العمل).. وقد يكون من المفيد أن نذكر ما يردده، بسذاجة غريبة، بعض المسرحيين، بأنه لولا الممثل فلان، أو المخرج علان ما كان نجاح هذا العرض، وهل يكون هذا الكلام المجاني فيه عدم ادراك فادح ذلك لبديهيات صناعة (معملية) الظاهرة المسرحية؟ كما أن البحث ليس في تعبيرات/مظاهر الظاهرة، بل في العلاقات الاستراتيجية للظاهرة نفسها، أو في كيفية اشتغال الآليات البنيوية للظاهرة (المسرحية)، وفي كيفية تعدديتها النصية أيضاً؟ أولعل هذه الآراء العشوائية غير المسؤولة، بالمعنى الفني والاحترافي المتخصص، أي استسهال كلام غير المختصين وفيما لا يعرفونه، مقابل عدم الشغل والاجتهاد فيما صدروا أنفسهم له، أو هي بعض أسباب عدم انجازهم لا في هذه ولا في تلك، وربما بفضل ذلك أيضاً!

بين تقنية الارتجال القديمة وتقنية الكتابة الركحية

إذا كان هناك تمييزاً وتقريباً ما، كمياً وليس نوعياً أيضاً، بين النص المكتوب وبين نص العرض، باعتبار أن الأخير هو ورشة / معمل للخيال الاجتماعي، ويعتمد على الذكاء الأصيل، الذاكرة الحسية للإرادية (الخبرة)، وليس كما هو معروف في التقليد الرومانسي: خلق، إبداع، الهام، أو حتى مضمون ومحتوى وأفكار، فأن الأمر سيكون أكثر وضوحاً وشفافية في مسرح الارتجال، منذ كوميديا "دى لارتى" على الأقل، باقتراح تيمة (Theme)، لحدوته سردية مناسبة تتلاءم و تاريخ الخبرة الجمالية، في بيئة ثقافية معينة، من أجل إثارة فاعلية الأسئلة، وتحقيق اللذة الجمالية من الفن.

كما يقال ليس هناك عرضاً نهائياً وثابتاً، إذ يختلف العرض، بالحذف والإضافة (التأويل)، أمام الجمهور الأول/ فريق العمل"، وأيضاً في كل ليلة عرض أمام الجمهور الثاني "جمهور الصالة"، وبالتالي تكون الصعوبة الكبيرة في الاعتراف بأن هناك نصاً مكتوباً، نهائي وثابت. وهذه الصعوبة تكون في النصوص الكلاسيكية المحكمة، ولكنها في حالة النصوص المتسعة والضعيفة، فإن الأمر سيكون أسهل بكثير. ذلك لأن النص الذي لا يقترح حدوته/ حكاية سردية، ستكون النتيجة سيطرة تلك الأفكار الساذجة و المملة، مثل: "فشل الحكام والأنظمة، وبالتالي بنية المجتمع التقليدي، في مواجهة الآخر المتقدم.. الخ؛ ذلك الكلام الممل لتلك الكتابات النهضوية القومية، وسيطرة الفكرة أو المضمون أو التأمل".

التي تؤدي بـ"النص المكتوب" إلى رؤية ساذجة و أكثر ملل في بناء الشخصيات (بدون اهلية أو كفاءة للشخصيات). مقابل تعويلها على التتميط (Paternalize) المميت لحيوية الشخصيات، وكيفية بناء علاقاتها فيما بينها، والتميز الفردي لكل شخصية في كيفية التعبير عن نفسها، أسلوب وعلامات اتصالها مع الآخرين.

نعنى بـ "التتميط" (Paternalize)، كما يحدث في تيمة (Theme) صراع الأجيال: الجيل القديم التقليدي الفاشل، والذي لم يحقق طموحاته، والجيل الاوسط الخائف من نفس المصير أيضاً، والجيل الجديد المستهتر وغير المسؤول، أو "تمط" الرجل الشرقي واضطهاده للمرأة.. الخ. (19)

تقنية "الكتابة الركحية" و"النص الام" :

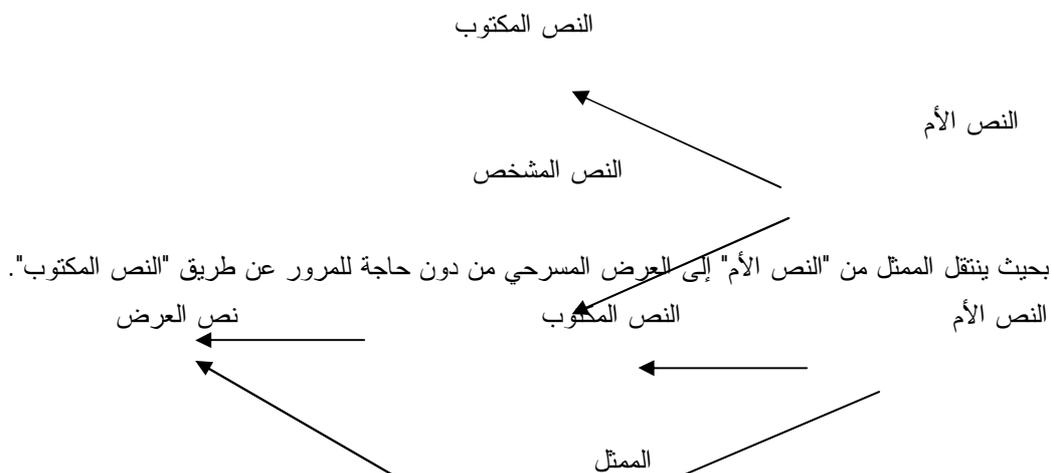
بمجرد البدء في "فعل الكلام" (التلفظ)، تكون "الانا" الفردية (ضمير المتكلم) في أقصى حالات استنفارها للتعبير عن نفسها، أي الاستحواذ على "معيار القيمة" (value) من أجل التأثير على الغير. باعتبار ان (ضمير المتكلم) "الانا" تملك "الحقيقة واليقين" ابتداء. حتى وأن أدعت أنها تعبر عن الآخرين، كما هي تقنيات الشعوذة، من هويات: وطنية، إنسانية، قومية، عشائرية.. الخ. ولأنها من آليات الكلام، فأننا ننسى أن الحريه، كما هي لنا في التأويل والكلام، هي أيضاً للآخرين (الذوات الأخرى). فبمجرد الكلام: فـ "كلنا دكتاتوريين وأن أدعينا العكس!. ولكن الأمر مختلف فيما يخص الظاهرة المسرحية(كيف؟).

لعل يكون السبب في ذلك بعض ما يميز "الظاهرة المسرحية"، بما فيها من إتفاق على أنها تشخيص، وبما لها من متعة ولذة، وبدون أدعاء أوقار مريض أو تعقل كاذب، باختصار باعتبارها "ظاهرة لعبية".

أما فيما يخص "نص المخرج" فإنه يقع في منطقة أخلاقيات الاختيار الشكلية للظاهرة المسرحية، كما يترتب على ذلك آلية أخرى، لعلها مهارة البحث عن صيغة للتوازن بين النصوص، الاقتراحات (التأويل)، فيما بين نصوص الممثلين، وبقية نصوص العرض: ديكور، إضاءة، موسيقى، رقص، سينوغرافيا، ونص المتلقي من جهة أخرى.. بعد أن تكون تلك النصوص (التأويلات) قد

انفتحت خلال التجارب (البروفات)، لصالح اتساع الدلالة وامتلائها السيميائي (العلاماتي)، من أجل التواصل مع المتلقي ليساهم بالتالي، في مسؤولية إنتاج المعنى من العرض المسرحي، وهنا تبرز المؤهلات والكفاءة الخاصة لكل (ذات - فرد) من فريق العمل، أي الذكاء الأصيل (الخبرة، الذاكرة) للقدرات الحسية اللاإرادية للممثلين خاصة.

يتساءل الباحث "أحمد جكاني": "هل الظاهرة المسرحية نص مكتوب أو منطوق؟ أم منطوق ثم مكتوب؟! ثم يقترح، أنها نصاً درامياً يتم تحقيقه وقراءته ضمن إطار احتفالي، أو كما أكدت "جوليا كرسنيفا"، "النص الأم" الذي يضم النص الذي سيكتب والنص الذي سيعرض.



"الظاهرة المسرحية" (أو المسرحية *theatralize*)، باعتبارها حشد من الرموز (codes) والمتلقي طرف فاعل وفعال في نسقية تصميم النص، التي تخرق المفهوم (الكلاسيكي) التقليدي لمصطلح النص. (20)

المسرح ظاهرة "اللعبة الحر"

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى إقتراح للتفريق بين الارتجال، بالمفهوم التقليدي القديم، وبين التقنية الحديثة للكتابة الركحية، التي تعتمد على أولوية "نص الممثل". كما أن التركيز على هذه التقنية كتجريب معلمي وحسب مفهوم "الجماعة التأويلية"، من شأنه السماح للإمكانيات الهائلة لطاقت الظاهرة المسرحية، ووظيفتها في التشكيل الاجتماعي للذة والمتعة الجمالية، وللمرء أن يتأمل فكرة التحرر من شيء ما في الفن لأجل شيء آخر في الفن "روبرت يابوس"، وفي ارتباطها بجاذبية اللعبة الحر والارتجال والفرصة التي تتيحها هذه الظاهرة لقطع الطريق على ما يسميه يابوس تحجيم الوعي. (21)

وتكمن أهمية "الكتابة الركحية"، باشتغالها التجريبي على جماليات التلقي، لاعتمادها على مشاركة المتلقي، باعتبارها مشاركة فعالة في عملية إنتاج المعنى. وهي الإستراتيجية التي تتيح القدرة والحرية لنص الممثل، لتنفيذ إلى "النص الأم"، وإشراك المتلقي أيضاً عن طريق: "وظيفة الفراغات الصالحة للعب، وبالشغل على كيفية ملء المتلقي لهذه الفراغات بطريقة ذات دلالة، وكيفية استخدامها بوصفها مصدراً لإمداد الإنسان باللعبة الحر أمام كل ما هو حتمي ولا إرادي. إن حرية اللعبة الحر، للممثل والمتلقي، هو مبدأ جوهر في المسرح" (22). وهو ما تؤكد الضرورة الإحيائية لضرورات الكلام والاتصال، الذي أثبتته أبحاث البيولوجيا اللسانية (biosemiotics): "الظاهرة اللغوية، لدى الأطفال، كثرة الحركة وهرج الأصوات والذي هو مصدر إزعاج للكبار، كما هي استجابة لنمو الجهاز العصبي والعضلي، فهي أيضاً استجابة لنمو الدماغ أيضاً".

كل ذلك من أجل التعلم واكتساب المهارات اللغوية (الاتصالية). وهو ما نلاحظه من تقنيات لعبة "توزيع الأدوار التشخيصية" في آليات تقليدهم للكبار (الأبوين، أصدقاء وأقارب وجيران الأسرة). وكذلك تقليد الأصوات (ذات المقطعين وأكثر) بدون قصد أو هدف، ولعل في ذلك بعض مبررات أبحاث المشتغلين على الظاهرة المسرحية، وأهمية البحث في البدائية الطفولية، طقوس القبائل القديمة، وفيما بعد في شعائر معابد دلفي وطيبة.

وتتضح مهارة نص الممثل، لتنفيذ لـ "نص الأم" مباشرة، ليس خلال التجارب (البروفات) المسرحية، أو تحت ارغامات تعليمات "نص المخرج" فقط، بل لعله يكون أبعد من ذلك بكثير. إذ يكمن لحظة اقتراح (التيمة) الحدوتة السردية لـ "النص المكتوب"، أو ربما في ذلك الامتلاء الدراماتورجي (الخيال والتأويل) للممثل لحظة فعل القراءة الأولى، أو في القاء النظرة الأولى على "النص المكتوب". ولكن الأمر الحاسم في ذلك اللعبة الحر مع "نص المتلقي"، ليلة العرض، لتنفيذ معاً إلى "النص الأم".

- (9) رولان بارت، الثقافة و المأساه ، ت عبدالواحد بن ياسر، مجلة "عيون المقالات"، المغرب، عدد 6، 1980.
- (10) سالم اكويندي، مجلة "فصول" (القاهريه) عدد الخاص بالمرح التجريبي، 4، (جزاعن)، م 13، 1999.
- (11) مجلة "فصول" (القاهريه) العدد4، الخاص بالمرح التجريبي، (جزاعن)، م 13، 1999.
- (12) السابق..
- (13) "بول ريكور"، سابق.. راجع فصول: 9، 10، 11
- (14) "سعيد بنكراد"، سابق.. راجع فصول: 2، 3، 4.
- (15) "جوديث ويستون"، سابق.. راجع فصول: 4، 5.
- (16) كما يمكننا قلب مقولة (بول ريكور) السابقة: "ان الممثل هو خاضع للاوامر الصادرة من الصالة".
- (17) ان ضمير (نا) المتصل يخص "ادارة ورشة الكتابة الركحية" (المخرج ومدير المختبر).
- (18) وهذا ما حدث في طلب الشباب لمدير المختبر، كما كانت امنية "بيتر بروك"، التي صدرنا بها هنا.
- (19) نود الاشارة هنا الى ان فريق الورشة، كان يقوم بتجارب اخرى متزامنة مع اشغالنا، ولكن بادارة اخرى مختلفة (نعني بعيدا عن شخص المخرج ومدير المختبر).. مثل مسرحية "كلام نساوين". خاصة اذا عرفنا ان "النص المكتوب" لم يكن مكتملا. و لكن شباب الورشة استطاعوا تحويل هذا النص إلى مجموعة أسكتشات ممتعة وحيوية و كان العرض جد ناجحا كذلك.. بسبب تجربة فريق العمل في الارتجال، بالرغم من ذلك و ربما بفضل ذلك ايضا..
- (20) مجلة (اللغة والادب)، معهد اللغة العربيه وادابها، جامعة الجزائر، "ملتقى علم النص" عدد4.
- (21) مجلة "فصول" (القاهريه)، سبق ذكره.
- (22) السابق.....