

التحليل السيميائي للخطاب المسرحي الاحتفالي -مقاربة سيميوDRAMATOURGIC لاحتفال عطيل والخيل والبارود- لعبد الكريم برشيد

الأستاذ: مبارك بوعلام
جامعة سعيدة - الجزائر -

مقدمة:

تتعدد المناهج النقدية التحليلية، التي يمكن الاعتماد عليها لمقاربة الخطاب المسرحي مقارنة إما اجتماعية، أو نفسية، أو بنيوية أو سمائية... إلخ. بيد أن التطورات النقدية الكبرى التي شهدتها الفضاء المسرحي، سواء على مستوى الكتابة الدرامية وخصوصياتها، أو على مستوى الكتابة الركحية وتقنياتها، أثمرت التحليل الدراماتورجي كمنهج تحليلي متكامل، قادر على الإحاطة بالظاهرة المسرحية وذلك بتحليلها تحليلاً تكاملياً على مستوى تحديد خصوصيات وتقنيات النص والعرض المسرحيين. كما أن الدارس للنقد المسرحي سواء في الغرب أم في العالم العربي. يجد أغلب النقاد قد ركزوا اهتمامهم أثناء تعاملهم مع الظاهرة المسرحية على مقاربات خارجية في مدارس الإبداع المسرحي فهما وتفسيراً، وذلك بالاعتماد على الشروط الواقعية و المقومات المادية واستنطاق الأوضاع التاريخية والسياسية والاجتماعية واستقراء الأبعاد النفسية الشعورية واللاشعورية. غير أننا، نجد هناك من اختار مجابهة الفعل الدرامي انطلاقاً من معطيات نصية داخلية كالبنوية والسيميائية تفكيكا وتركيبا، بل هناك من اختار زاوية القارئ معتمدا على جماليات نظرية التلقي. ويعني هذا أن النقد الأدبي بعامة كان ينبش في

المضمون الدلالي واستقراء الأبعاد المرجعية الواقعية و الأيديولوجية للنص المسرحي على حساب العرض الدراماتوري.

وبناء على أن مفهوم الخطاب المسرحي يتحدد في مظهره المزدوج في مجال الكلام وبين النص والتأدية (الكلام والأداء) . فإننا سنحاول أن نتعرض إلى تقنيات التحليل السيميودراماتوري للعمل المسرحي الاحتفالي .

تقنيات العرض المسرحي الاحتفالي:

إن العرض المسرحي الاحتفالي، هو النص الذي يتحول إلى علامات نابضة بالحياة من خلال التشخيص وتقنيات الإخراج. وبذلك يصبح طاقة حيوية متحركة مليئة بالانفعال والفكر والحركة. فالعرض المسرحي ليس نصاً يقرأ، وإنما هو مستويات مركبة، لأن المسرحية لا تكون غير مشروع خطاب مسرحي قبل أن تصل إلى الخشبة.

ومن هنا، فإن نجاح العرض المسرحي كما يرى نبيل راغب: «رهين بتعبير الكاتب المسرحي عن نصه بأسلوب يساعد المخرج على التفوق في استخدام أدواته، ويهيئ للممثل فرصة استخدام قدراته ومواهبه على أفضل وجه، بحيث تتعادل حريته في الأداء مع مسؤوليته تجاه دوره بصفة خاصة والعرض المسرحي بصفة عامة...»⁽¹⁾.

ومن هنا ، سنحاول التطرق إلى تقنيات العرض الاحتفالي و مرتكزاته السينوغرافية. لأن إشكالية التواصل في المسرح الاحتفالي تتم عبر قنوات متنوعة تسمح للمتلقي بالمشاركة التلقائية في الفعل المسرحي. انطلاقاً من النص المفتوح مروراً بالعرض الذي يتميز بالمشاركة الجماعية بين الممثلين والمتلقين.

وبهذا، تسعى جماعة المسرح الاحتفالي في عملها التجريبي الجماعي إلى تأصيل العرض المسرحي من خلال مرتكزاته السينوغرافية الأساسية. ولذلك فهي ترى أن أي حديث عن التأصيل لا يمكن أن يتم في غياب الارتباط البنوي بين

مكونات العرض المسرحي باعتبارها وحدة متجانسة لا تقبل التجزئة. لذلك كانت العملية السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تدخل في إطار الثورة على إخراج العرض الأرسطي التقليدي، لأنه يتعامل مع المتلقي كمستهلك للمادة المعروضة.⁽²⁾ ولقد سائر التجريب المسرحي الاحتفالي في السبعينيات بعض التجارب المسرحية العربية المحملة بهوس التجريب على مستوى العرض المسرحي. في البحث عن مخرج يسمح للمبدع أن يتنفس من خلاله وأن يفرز عبره طاقاته الإبداعية. فحاولت هذه التجارب أن تستوعب تناقضات مرحلة ما بعد هزيمة حزيران 1967، كما حاولت أن تقترب من جهة أخرى بالذاكرة الشعبية. وذلك باللجوء إلى الأشكال التعبيرية التراثية.

ولقد ركزت هذه التجارب التأصيلية على الفضاء المسرحي باعتباره يتحكم في المستويات السنوغرافية الأخرى من ديكور وإنارة و أكسسوار وما إلى ذلك، وتعتبر الاحتفالية من أهم هذه التجارب التي عملت على تأصيل المستويات السنوغرافية في العمل المسرحي.

ولهذا سنحاول أن نتطرق إلى هذه المستويات السنوغرافية التي أضفت على العرض المسرحي الاحتفالي طابعاً تجريبياً له ملمح تراثي متأثر بتيارات مسرحية تجريبية غربية.

الفضاء في المسرح الاحتفالي:

إن المسرح عند الناقدة "آن أوبرسفيلد" هو فضاء دينوي، وفضاء مخصص وفضاء احتفال.⁽³⁾ كما يقسمه "باتريس بافيس" (p.pavis) إلى عدة أنواع هي:

1. الفضاء الدرامي: وهو الفضاء الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال.

2. الفضاء الركحي: وهو الفضاء الحقيقي للخشبة/الركح، حيث يتحرك الممثلون سواء اكتفوا في تحركاتهم على الركح وحده، أو تحركوا وسط الجمهور.

3. الفضاء السنوغرافي (أو الفضاء المسرحي): وهو الفضاء الركحي الذي يوجد داخله كل من الجمهور والممثلين أثناء العرض.

4. فضاء اللعب (أو الفضاء الركحي): إنه الفضاء الذي يخلقه الممثل بحضوره وتنقلاته، وعلاقته بالجموعة، وانتظامه على الركح.

5. الفضاء النصي: وهو الفضاء المعبر في مادته الخطية والصوتية أو البلاغية، إنه الفضاء الذي تجتمع فيه الحوارات والإرشادات المسرحية.

6. الفضاء الداخلي: إنه الفضاء الركحي كمحاولة لعرض وهم/خيال أو حلم أو رؤية الدراماتورج أو شخصية ما.⁽⁴⁾

ومن الملاحظ، أن عروض التجريبيين في كل العالم منذ الستينيات قد كشفت أن خشبة المسرح التقليدية لم تعد المكان الوحيد للعروض المسرحية. كما أن المسرح لا يستلزم أن تكون له خشبة مسرح محددة، لأن الكثير من المسارح البيئية الفقيرة يقع الحدث فيها في أي مكان في البناء وعلى الأرض.⁽⁵⁾

أما التجارب المسرحية العربية، فحاولت التأصيل لفضاء مسرحي عربي منافي للخشبة الإيطالية، فنجد الحلقة كميدان في يتسم بالحيوية لأن جمهورها كان دائم التأهب والاستعداد للمشاركة بعيداً عن الاسترخاء. كما أنها لم تكن تعتمد على التقسيم الطبقي لهذا الجمهور. ولم تكن تغرقه في الظلام، فكانت الفرجة تقدم مكشوفة في النور على شكل دائري لتوحد بين جمهورها المكون من الفئات الشعبية.

إن عملية الإخراج في المسرح، عملية مفتوحة ترفض أن تخضع لتقنيات الخشبة الإيطالية الجاهزة، ومكان العرض الثابت، حيث يقول عبد الكريم برشيد:

«نسعى إلى تحويل المسرح من مكان ثابت وقار لبيع الإبداع الفني والفكري إلى أسواق ومواسم ومهرجانات سنوية...»⁽⁶⁾

يتضح لنا من خلال هذا القول، دعوة المسرح الاحتفالي إلى الالتحام بالناس في الساحات والأسواق، والأماكن العامة عبر تجاوزه للخشبة الإيطالية ورفضها الذي يتمشى مع مبادئ الاحتفالية في خلق المسرح الشعبي، لأن أيولوجية الاحتفال تقتضي التحرر من البنية التقليدية في تكريسها للوهم والوعي الطبقي. لهذا فإن الاحتفالية ترى أن تغيير الخشبة الإيطالية يتطلب بالضرورة خلق مفهوم جديد للمسرح، مفهوم يستجيب لحاجياتنا ولتراثنا الحضاري. فنجدها تدعو إلى تقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق حيث يصبح المتلقي مبدعاً هو الآخر، لأن الخشبة تصدر فيه خاصية الإبداع كما تصدر حيوية المستويات السنوغرافية الأخرى، وتصدر أيضاً الممثل لأنها تخضعه لهندستها ولعمارة ركنها.⁽⁷⁾

ويتمثل البديل الذي تطرحه الاحتفالية في الدائرة التي تعتبر الإرث الحضاري والجمالي الذي عرفه الإنسان العربي المسلم عبر الحلقات والأسواق. ومن هنا، تعتبر الاحتفالية الفضاء الدائري المكان المناسب للعرض المسرحي لأنه يحطم الإيهام، ليستطيع المتلقي المشاركة في اللعبة المسرحية لما يرى كل الأحداث والخدع والتعديلات المسرحية تقدم أمامه. فيصبح هذا الفضاء بدون حواجز وهمية، ليجمع بين كل المساهمين في الفرجة المسرحية. وبالرغم من إلحاح الاحتفالية على رفض الخشبة الإيطالية فإنها لم تقدر - عملياً - أن تقدم عروضها في الساحات والشوارع والأسواق. باستثناء بعض أعمال الطيب الصديقي وفرق الهواة. وذلك لخطورة التجمهر من خلال هذه الاستعراضات. ولهذا بقيت الدعوة إلى تأصيل الخشبة مجرد مشروع نظري لم يدخل حيز التطبيق.

2. الديكور في المسرح الاحتفالي:

يعتبر الديكور المسرحي من بين أبرز العناصر المهمة في العرض المسرحي، لأنه وسيلة تعبيرية ترمي إلى خلق التواصل مع المتلقي شأنه في ذلك شأن الإكسسوارات، والإضاءة، والألوان المعبرة وغيرها. ويعرفه "باتريس بافيس" بأنه: «ما يوجد على الخشبة، ويشكل إطار الحدث بواسطة وسائل تعبيرية تصويرية، ومعمارية/هندسية...».⁽⁸⁾

ولهذا فإن الديكور يشير إلى التصور الميمي والتصوري للبيئة التحتية الديكورية، فهو اللوحة الخلفية، المجسمة أحياناً إيهامياً، والتي تحصر المكان الركحي في مكان معطى.⁽⁹⁾

ويرتبط فن الديكور بالوسائل السنوغرافية الأخرى، فيساهم في إحداث التناسق بينها حتى لا يحدث شرخاً بين أبعادها وبين أبعاد النص. فنجد أنه يختلف باختلاف المذاهب المسرحية، بحيث يحدد كل مذهب خصوصيات الديكور الملائمة له.

ومن هنا، يأخذ الديكور باهتمام الجمهور من خلال دلالاته الخاصة، وقيمتها الجمالية، بفضل تأويلات الجمهور المختلفة في تلقيه الإيجابي أو السلبي للتماثيل الحاصل، أو التباعد الكائن بين الديكور ولغة الشخصيات.

ومن أهم وظائف الديكور الدراماتوجية يحددها "بافيس" في رسم العناصر والأشياء والأماكن التي يقترحها النص، وإعطاء تصور انطباعي لعرض وهمي محاكياتي لإطار العالم الدرامي. وبناء وتغيير وفق ما تتطلبه الخشبة.⁽¹⁰⁾

وهكذا، أصبح الديكور «عنصراً من عناصر اللغة الدرامية، كما أن علاقته بالنص وطيدة، ويمكنه أحياناً أن يتحكم في بعض العناصر اللغوية كما يمكنه أحياناً أن يتحدد من خلالها، كما أنه يشكل هو نفسه دلالة، إذ إنه يظهر لنا ما لا نستطيع الكلمات أن تظهره لنا...».⁽¹¹⁾

أما الاحتفالية، فتتنظر إلى الديكور نظرة خاصة باعتباره أداة للتواصل وتنطلق نظرتها من إطار الثورة الشاملة على الذوق التقليدي، فالديكور الاحتفالي

له خصوصياته التي تراعي الفضاء غير المحدد مسبقاً، لذلك فهو لا يخضع لحجم أو شكل أو لون أو قياس معين.

وهذا ما نجده في البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي. «إن الديكور كتركيب لقطع سنوغرافية مختلفة لا يمكن أن يفصله عن عملية التركيب هذه. لا يمكن أن يفصله عن الفاعل المركب...».⁽¹²⁾

يوضح لنا هذا البيان رفض الديكور في المفهوم الاحتفالي لفعل الإيهام الذي يتركه الديكور التقليدي. فهو لا يخضع لأي تخطيط مسبق لأنه يرتبط بتلقائية العرض المسرحي، ولذلك تسعى الاحتفالية إلى العملية التركيبية في تركيب الديكور، إذ تتعامل مع الأشياء كأبعاد ذات دلالات إيحائية لا كأشياء واقعية.

وأفضل طريق لتجسيد عملية التركيب هو الاعتماد على قطع "سنوغرافية" ذات أشكال وأحجام مختلفة في استغلال الاحتفالية لقطع الخشب والصناديق وتوظيفها في لوحات معينة.⁽¹³⁾ تحدد في إطار السياق الذي يؤديه الديكور.

وتتماشى عملية التركيب الخاصة بالديكور مع النظرية الاحتفالية في شموليتها، إذ هي نظرية تعتمد على الفعل المتحرك. برفضها لكل ما هو جاهز نصاً وإخراجاً، لهذا لا يكون الديكور جاهزاً، لأنه يخضع لعملية تركيبية لتحقيق عملية الخلق على المستوى السنوغرافي.

ومن هنا، لا نجد ديكوراً ثابتاً في المسرح الاحتفالي مادام كل قطعة تمثل بعداً متغيراً انطلاقاً من تغير المشاهد نفسها، فهو ديكور غير واقعي يسعى إلى تحريك ذهن المتلقي انطلاقاً من عنصر الإدهاش للمساهمة في التحليل والتغير.⁽¹⁴⁾

كما يحجر الديكور في الإخراج الاحتفالي العين من العادي، «فالعين لا ترى إلا ما كان مثيراً ومدهشاً ومرعباً وجديداً [...]». لهذا فإن الطريق إلى الإدهاش لا يمكن أن يمر إلا من خلال التمرد على الشكل واللون والحجم والقياسات الطبيعية، الشيء الذي يجعل الجمهور عند رؤيته الديكور لا يرى العالم. ولكنه يعيد اكتشاف هذا العالم من جديد...».⁽¹⁵⁾

يتضح لنا من خلال هذا البيان ، تحرّر الديكور الاحتفالي من النظرة السكونية إلى الواقع، بإعطائه الممثل كل المرونة لتعامل مع الأدوات السنوغرافية الأخرى، وتحريره من عملية الخضوع للمشاهد الثابتة انطلاقاً من صور ميتة أو لوحات أو قطع توهمه بالحقيقة.

ويمكن أن يكون العرض الاحتفالي خالياً من أي ديكور غير الفضاء الذي تعرض فيه المسرحية. وهو أي مكان صالح للتواصل بين الحكواتي والمتحلقين حوله. فيجسّد - أي الحكواتي - ديكوره من خلال حركاته ولغته وطريقة أدائه للحوار.

الملابس في العرض المسرحي الاحتفالي:

أدت الملابس في الإخراج المعاصر دوراً مهماً و طلائعياً، فأصبحت بحق ذلك "الجلد الثاني للممثل الذي تحدث عنه المخرج "تايروف"، في بداية القرن الماضي. (16)

وإذا كانت الأزياء حاضرة دائماً في الفعل المسرحي كعلامة دالة للشخصية وللتنكر، فإنها قد اكتفت، ولفترة طويلة، بدور مميز فقط، لإلباس الممثل وفق احتمالية حالة أو موقف، فأخذت اليوم داخل العرض المسرحي مكانة مرموقة، حيث تعددت وظائفها، وانصهرت في مجمع العمل المرتبط بالدلالات الركحية. (17)

وإذا كان المسرح التقليدي يؤكد على اللباس - كشيء ملتصق وملتحم بالشخصية لدرجة أن يصبح الرداء عنواناً للشخصية، ومؤشراً أساسياً على مركزها الاجتماعي والديني - فإن الاحتفالية تسعى - على العكس من ذلك - إلى أن تظهر في نفس الوقت اللباس ومن يلبسه، فهي ترفض كل ما يخدع المتلقي الذي جاء ليشترك في الحفل ببساطته وعفويته. فالملابس لا تعتبر زينة الممثل، ولكنها وسيلة مساعدة لها دور وظيفي في خلق التواصل الحي والعفوي بين المبدع والجمهور.

ومن هنا، تعد الملابس وسيلة لشحن ذهن المتلقي انطلاقاً من عنصر الإدهاش، وهذا العنصر لا يحدث تلقائياً، ولكنه يحدث بعدما يشعر هذا المتلقي بالمفارقة بين اللباس وبين الممثل الذي يرتديه. كما أن هذا الإدهاش نفسه هو الذي يؤدي إلى التفكير من أجل حل هذه المفارقة.⁽¹⁸⁾

وتؤكد الاحتفالية أيضاً على الاقتصاد في الملابس إلى الحد الذي تصبح فيه خوذات أو عمام أو أشياء بسيطة تضاف إلى اللباس الأساس لتوحي بتغير الدور. وأن تكون هذه الملابس ظاهر وباطن حتى إذا انقلبت الشخصية انقلب اللباس وبالعكس، فالمسرحية هي الاحتفال، والاحتفال لعب في أحد جوانبه.⁽¹⁹⁾

ولهذا تعتبر الاحتفالية اللباس وسيلة من الوسائل السنوغرافية التي تعمل على خلق التواصل الناجح. فيصبح في نظرها أداة وظيفية ليس إلا. وذلك لتجنب سقوطها في الطروحات الكلاسيكية التي تتعامل مع اللباس كوسيلة إيهامية.

يتبع...

1. : نبيل راغب، في العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، لبنان، 1996، ص133.
2. : ينظر، مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، ص133.
3. : عبد الله الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، ص90.
4. Patris Pavis, Dictionnaire du théâtre, p.118-11
5. أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، ص13.
6. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينيات، ص155
7. مصطفى رمضاني، المرجع السابق، ص137
8. P. Pavis, Ibid, p.79.
9. عبد الله الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، ص96.
10. : P. Pavis, Ibid, p.80.
11. عبد الله الأزمي، المرجع السابق، ص98.
12. لكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، ص127
13. المرجع نفسه، ص127.
14. مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، ص145.

15. عبد الكريم برشيد، المرجع السابق، ص126-127
16. P. Pavis, Dictionnaire du théâtre : نقلاً عن عبد الله الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، ص104
17. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
18. مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، ص147.
19. عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، ص130.
- a. P. Pavis, نقلاً عن عبد الله الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، ص109.