

النص الممثل والممثل النص

قراءة في النص المسرحي

بالرغم من مشاهدة العديد من العروض المسرحية وتدوقها بشكل ما، فإننا لا نقف تماما على حيثيات دقيقة وصلتنا مجتمعة على الخشبة، وبالرغم من مشاهدتها تمثل لا نعرف كيف تم وصولها إلينا بهذا الشكل النهائي؟، وكيف استطاعت أن تلملم أفكارنا وفق هذا المعيار فوق خشبة تحولت إلى معرض من الصور اللغوية، بل وتجاوزتها لتعرض أشكالاً مختلفة أخرى زكت الحوار ودعمته بلغة درامية جديدة تجاوزت فن الكلمات؟.

فالمشاهد لا يدرك رحلة النص من لحظة الكتابة إلى تمام العرض المسرحي ونهايته، وهو عمل أردنا أن نشير إليه في هذه الفقرات لنبين هذا المحتوى الشفاف والخفي في العمل المسرحي الذي يعكس صفو الصورة النمطية للأشكال بمشاهد غير معادة تناجي شخوصا جماعية... في حين هي وحدها تستطيع أن تتحول إلى ذوات متحركة تحوّر في قوالب آنية يصعب تقليدها، بل يصعب فهمها لأنها تتعاطف مع ذوات متنافرة أحيانا ومتوافقة أحيانا أخرى .

ومن خلال تفاعل هذا النص يفصل ليوائم شكلا ذا أبعاد هندسية غير متوافقة مع الشكل العادي إلا في فرضيات الواقع الظاهري الجسد في لعب الأدوار والحركة، وهو في الحين يخفي فرضيات أخرى تستتر لتظهر في تجليات اللغة ومحاولة إعادة الأنساق وإيقاعاتها لذلك، " لم يعد المسرح اليوم وعاء لقضية يتفق عليها الجمهور أو يختلف، بل تحول إلى طريقة فنية تتحدث عن كيفية قول الحقيقة الفنية من عدمها، وفيما إذا كانت هذه القضية مقنعة فنيا أم لا، والجمهور المتلقي لا يتلقى محتوى العرض إلا عبر أدوات فنية أتقن المخرج تحديدها، وأجاد الممثلون تنفيذها، من هنا اعتبرت المسرحية عملا متقنا لفنانين محترفين، يعرفون مسبقا ما يقال وكيف يقال"1.

فان كانت هذه العملية معقدة ومتعددة تجتمع فيها رؤى قد تتجاوز النص الخام وتحوّره وتشغل عليه، فهل يستعيد النص وجوده من خلال تجربته على الخشبة؟، وهو الذي يصنع الممثلين بتجارهم الفردية المتباينة، ويجمعهم على لعبة الشكل وهيكل الأدوار؟ بل قبل ذلك هل يستجيب للمؤلف كما يتفاعل

مع الممثل؟ أم يتركهما حيناً ليطاوع المخرج ليولد نصاً جديداً استوعبهم والفعل الدرامي معاً، أم أنه يضمن مع كل ذلك روح المؤلف ليطماهى مع صناعة المسرح إلى أن يلد على الخشبة؟

كلها... هي اشكاليات حادة وجريئة تتبع رحلة النص من ميلاده إلى تلقيه في القاعات، هي بالفعل رحلة التماهي ونكران النمط، وفكرة ميلاد التحول الدائم والتناسخ المستمر، لأن النص الممثل له مكانه الخاص و"المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرة أخرى حركة تم أدائها من قبل"2.

تتحول النصوص المسرحية عبر انتقالها إلى ذهن الممثل إلى نصوص لا نهائية، وعبر بنيته الدلالية اللغوية، يتجسد نص مفعم بالحركة والحياة بعد أن كان مفتوحاً على دلالات لغوية فقط، فيتجاوزها لأن الممثل يولد في النص ما ليس فيه، رغم ضوابط الإخراج المرسومة والمحددة سلفاً، كما يختلف النص الممثل زيادة أو نقصاناً من ممثل لآخر، كما يختلف من قاعة عرض إلى أخرى، ولوحاول الممثل الواحد المحافظة على كل دلالات النص وحيثياته لاختلاف الأداء حسب نظرته للجمهور ساعة العرض، وكذا استعداد المتلقي، فلو رأى الممثل المشاهدين يخرجون من القاعة أثناء العرض وينسحبون تبعاً لآعاد التركيز فوراً في قابلية إلقائه وغيّر وسائل الإقناع، ولأعاد المحطات الجاذبة للمتلقي ليبقي القاعة مملوءة، وعلى العكس من ذلك لو رأى توافد الجمهور وتفاعله مع الحركة والحدث أو أي جزئية لأضاف أشكالاً تعبيرية تخدم التلقي وتستقطب المشاهد حتى ولو لم تكن داخل النص الخام.

ومن جهة أخرى يستقبل المتلقي المسرحية من خارج إطار الأفراد والأدوار الجزئية إلى إطار عام يستجمع فيه مجموعة الأفراد وأدوارها، ويخرج إلى إطار يتيح إمكانية التأويل أكثر مما تتيحه اللغة المنطوقة ولغة النص المكتوبة وصورها الدلالية، ليتعمق في رؤية المخرج للبنية الثقافية العامة حيث: " نجد المخرج يشمل عناصر ومكونات المشهد كله بفن التعامل الحركي المتقن، فهو لا يركز على الممثلين وحدهم في المشهد ولا على المؤثرات، بل ثمة بنية جماعية تؤلف المشهد، كما أن الانتقال بين المشاهد يعد نقلة فكرية وليست نقلة بصرية فقط "3 .

فالنص يقطع هذه الرحلة من لحظة الكتابة إلى لحظة العرض في معاناة دائمة، وتغيير مستمر ليصل شكله النهائي، حيث لا يلد النص إلا بعد أن يتمثله الكاتب مجسداً على الخشبة، أي عبر تصورات المشهد الدرامي الذي يسوق المعاني الغنائية التي تبني التصورات التالية لعملية نضج النص واكتماله، ومن

هنا يتحول من تصورات إلى صور تخضع لهندسة نوعية تسمى "السيناريو" و بخصوصيات واضحة المعالم والأبعاد، تضمن وجود الحركة والفعل على الخشبة، مما يجعل النص يرغم على التشوه وفق إرادة قاصرة تجعله مرغما على ولادة قيصرية، يعاني من ولادة توأم أكبر منه كامن في شكل اللغة وشكل الفكرة، من الصعب أن يولد مرة واحدة على الأقل، وهنا يظهر إشكال في إمكانية الاختلاف بين نصية النص البحتة وبين أن يتحول إلى ممثل على الخشبة هو أيضا!

"النص المسرحي ربما يفوق النصوص القصصية والروائية والشعرية من حيث اشتماله على المنظومة الإشارية الواسعة، والتي تبدأ منذ لحظة الشروع بكتابة النص، إذ ينشغل المؤلف في حشر نصه المسرحي بكم وافر من الإشارات الدالة، بدأ من إختيار الشخصيات وما تشير إليه على الصعيد الطبقي أو الثقافي أو التاريخي...".⁴ ، فضلا عن ذلك فإن المسرح فعلا هو عالم الدلالات المتعددة، لأنه يشتمل أكثر من ناحية توجه الدلالة إلى سياقات مختلفة، وتحيلها إلى التعدد واللامحدود بفعل التركيز المباح على شكل لغة أو إشارة أو حركة أو حتى صمت وسكون، " العرض المسرحي سينماتيكي إلى أقصى حد يستخدم كأداة للتوصل تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائما إلى بعض المضامين Connotation لذا كان المسرح فن الشفرة Cood والإصطلاح أكثر من الفنون الأخرى، واعتماده على الشفرة هو إحدى معطياته الأساسية"⁵.

إن مسرحيات مثل "الموت" و"القضية" لعادل كاظم ومسرحية يوسف العاني "الخرابة" ومسرحية "باب مفتوح" لمحمد دياب توظف أرقاما الأول والثاني والثالث في معنى تجريدي، لا ينفك بشفرة الرقم إلا عبر إرهاب القارئ في تدخل الزمن عبر لغة ملغمة تصعب كتابتها، ولكنها تصل المتلقي الحائر الذي يحاكي آمال المتلقي وكذلك الممثل قبله، وبذلك يتخطى الممثل النص.

وتبقى رحلة النص من الكتابة إلى اللغة البصرية صعبة يتحول فيها النص المكتوب إلى نصوص تمثل فيعود الممثل نصا آخر نقرأه بالحركة والإشارة دون حروف المعجم، ويتحول الممثل إلى نص في فضاء غير الفضاء الأدبي الخالص، ولكنه فضاء الصورة وإغراء الخشبة، ويتحول من جماليات اللغة إلى فنيات الإخراج الذي يولد لغة غير اللغة العادية المألوفة، وينتقل إلى علامات تتداخل مع رمزية النص لتولد أشكالا تعبيرية أخرى تضاف إلى النص عبر الممثل "فعد المسرحية : Theatralization وتجسيد النص بهيئة أفعال حركية على خشبة المسرح تكون علاقة النص مع المتلقيين حتى وإن كان النص من

النوع الموسوم "بالمونودراما"، فالقاعة مكتظة بالمتلقين المتلهفين، شخصيات وأحداث النص بشكل مجسم بعد أن كانت مجرد أفكار مصاغة بهيئة حوارات لغوية أو لفظية"6.

يرى الناقد المسرحي فيليب كاسكل F.Caskelle في مسرحية "ليل ونهار" لكاتبها توم ستوبارد T.Stobarde " أن المسافة بين النص والعرض صارت بعيدة، والتعديلات التي طرأت على النص في العرض توازي النص الأصلي" 7 .

وهذه الزيادة الحاصلة للنص وتمدده لم يتجاهلها الكاتب وتزيد أثناء ميلاد النص، ولكن حاول أن يستجمعها بالكتابة، إلا أنها حين تبني النص للممثل وتبني الممثل للنص من جهة، أي عبر انتقال الكتابة من الورق إلى ذهن الممثل، هنا لا يضمن بقاء النص كما اختاره صاحبه، ولكن يزداد حجما حينما يتبناه المخرج، ثم يكبر أكثر كلما عرض وتم تمثله على خشبة، "الخطاب المسرحي من أشد الخطابات الإبداعية قدرة على توظيف العناصر والتقنيات المستحدثة لصالح الإنشاء الصوري الذي يرسمه المخرج بفرشاة مخيلته عبر ما هو متاح من مفردات مشهدية في داخل وخارج منظومة الخطاب المسرحي"8.

مما يسمح مباشرة بإمكانية تغيير النص أو التصرف فيه ليوافق صناعة الصورة والمشهد، وتستحيل مفردات لغة النص المسرحي "إلى علامات لا لفظية وتدخل على النص متغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين والدراماتوج ومصمم الديكور والإضاءة والملحن وغيرها، وتشكل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض المسرحي، وهنا تزداد الهوة اتساعا بين نص العرض ونص المؤلف"9 ، وفي ذلك تشبه الباحثة (آن أوبرسفيدل) النص الدرامي (بالنص المثقوب) ،أي الطافح بالفجوات القصصية، والمتروك أمر ملئها للمتلقي، والمخرج المسرحي بوصفه مؤلفا ثانيا للنص10.

وعلى هذا الأساس يكون الممثل قد تدخل في مرحلة من المراحل كما تدخل غيره لإعادة صياغة اللغة المصورة في العرض، وتحكم في تكوين خطاب جديد يسعى إلى جلب ما استدعاه الكاتب واستعصى عليه جلبيه، ويعيش الممثل في الآن ذاته مأساة التحول النصي، يستثنى شعوره وأحاسيسه تجاه النص ليصنع منه صورة كما أرادها الكاتب والمخرج، ولكن هل يعقل أن يطوي شخصه لدرجة الإختفاء تماما حين الأداء، وحين العرض للمشاهد المختلفة والمتباينة ولا يظهر بتاتا؟!، لعمري إنه لأمر صعب،

بل وحتى مستحيل لأن تبني النص يخضع إلى تفاعل في وعي الإنسان وطبيعته، ويعيش الممثل على الخشبة ليس كشخصية فارغة، وإنما يعيش كفنانون ومبدع لحظة الصدق والعمق في آدائه، ولا يستطيع أن يتخلى عن ذاته وتجربته الحياتية في مشهد غير دائم ولا يدوم طويلاً، " إن الذاكرة الإنفعالية هي ذلك المستودع الذي يستخرج منه الممثل المعاناة اللازمة له، الذاكرة الإنفعالية بالذات هي مصدر المشاعر المسرحية التي لا تظهر إلا على شكل ذكريات إنفعالية"¹¹.

نستطيع من خلال إكتشاف الفاصل بين النص المكتوب والممثل تحديد فكرة تبني النص والتقمص الفعلي للحركة والصوت واللباس والديكور، مما يتيح التصرف في النص، بالإضافة إلى ذلك يخضع النص أيضاً إلى حفظ الدور والتصحيح اللغوي وتلقي الإشارات وغير ذلك، فيتغير النص وينشأ نص جديد قد يختلف في كثير من فقراته عن النص الأول، بالإضافة إلى وساطة المتلقي وما يكونه من أهمية في التأثير المباشر على الممثل أثناء الأداء.

ولذلك: " فإن تحقيق المتعة المسرحية المهذبة يقتضي قدراً من التروي إزاء ميكانيكيات البحث المتعلق بصياغة الحوار الدرامي الذي، يعمل بمثابة الوسيط في ترجمة خيال المؤلف وانضاج تجربته الإبداعية في ما يخص كتابة النص الدرامي المعد للمسرح"¹².

يحاول النص استشارة المتلقي وتحريك آفاقه المتوقعة وتغايرها، واستهتان وعيه بالنص لتلد المتعة لديه، ويندهش بالتركيب والتآلف بين النص الأول والنص الممثل، ويكون ذلك حينما يتخطى النص المعد للتمثيل عتبة الأدبية التي تبسط على السداجة الدرامية، ويتخطاها إلى شعورية التآلف بين النص والممثل والوصول إلى فتح التعقيد الحاصل والغموض المكثف عن طريق القراءة المشاركة، وربط المعادلة بين النصوص المعروضة أمامه والناجحة أصلاً عن نص مسرحي واحد، وهنا يتحول النص من خطاب إلى خطاب آخر دعت إليه طبيعة النص واقتضته سيرورة العمل المسرحي على الخشبة وفي حال العرض.

وعلى هذه الحال يعاني الممثل والنص كلاهما من رحلة المماهة والتنقل بين الذوات، فالنص يعاني رحلة الخروج الأولى التي تتطلب حضوراً ودرية في صياغة النص المسرحي، ثم يعاني الممثل حين تقمص الدور وتبني الفكرة واللغة، كما يعاني هو أيضاً من كيفية استشارة الانفعالات المسرحية في نفس الممثل

لحظة العرض، وهنا يقنع الممثل نفسه بمشاعر قد لا تتوفر لديه في لحظات أخرى ولكن لا بد من توفرها أثناء المشهد.

إن البكاء أو الضحك أو الغضب، الحب والكراهية، الإعجاب والشفقة، الغضب وغيرها من المشاعر مهما عبرت عنها لغة النص ومسافات تدخل المخرج في نقل اللغة إلى حركة، فان مثل هذه المشاعر لا توصف إلا حين يتبناها الممثل نفسه، وحينها يصعب عليه تبنيها بالشكل الذي يريده صاحب النص وكذلك المخرج، لأنها تلد خارج إرادته ورغبته، وفي ذلك ميلاد نص جديد قد يحمل شعرية خاصة بطبع الممثل دون غيره.

بالإضافة إلى موقفه أمام المشاركين معه في بنية النص أيضا، فالممثل المسرحي ليس وحده على الخشبة بل في حوار مقطوع أو مستمر مع شخصيات تكمل دوره وتكون معه لحمة النص، وفي هذا التفاعل والحوار والحركة قد يتغير الممثل وفق بقية الشخصيات، فيمنح نفسه حرية أكثر أو يقلصها أمام سطوة الشخصيات الأخرى التي تتحكم في لغته ومشاعره أيضا، فإن اضطرب أحد الممثلين مثلا ونسي دوره أو الكلمة التي تحوّل الحوار إلى شخصية أخرى، فإنه يمنحه مدة يراجع نفسه، أو يستمر هو في إيجاد لفظة أو عبارة بديلة تتيح له فرصة المواصلة، وإلا انقطع النص وتحول إلى ارتجال حتى لحظة معينة.

إن المسرحيات مثل، "بابور غرق" لسليمان بن عيسى، بالرغم من أنها لا تسمح بالنقد السياسي الموجه إلا أن الممثلين في جميع المشاهد يولدون حرية في النص، تولد شعرية صارخة لما هو موجود في العنوان، وكذلك مسرحية "العيطة" لعز الدين مجوبي، التي لقيت شعبية إثر هجومها على الأنظمة الفاسدة، والتردي الحاصل في العمل السياسي والاجتماعي والثقافي على السواء، وبين ذلك الديكور "نابض السيارة" "المحرك" وغيرها الذي كفل للمؤلف والمخرج كثيرا من اللغة الرمزية، والأمثلة كثيرة عن مسرحيات "الأجواد"، "حافلة تسير"، "البلعوط"، التي تصرف فيها الممثلون وأصبحت نصوصا متجددة على الدوام.

ولكن الحاصل من هذا الانتاج الجزائري على الأقل، ولد علاقات خاصة بين المتلقيين والممثلين تسمح باعادة النصوص المسرحية في أذهان المتلقيين، كما سمحت بوجود علاقة بين المتلقي مع الانساق السمعية والبصرية والحركية، على بساطتها وتخزينها في الذاكرة الجمعية والفردية على السواء كمكون ثقافي

وأدبي، بالإضافة إلى علاقة المتلقي مع الخطاب اللفظي اللساني، أي الحوار المسرحي العامي، الذي جعل هذا الخطاب يبقى نموذجاً لسانياً على الأقل في فن الإلقاء والقدرة على أداء الأدوار في المسرح الجزائري عموماً، وأصبح الممثلون في هذه المسرحيات علامة، " تلك العلامة التي هي بديل، أو ذلك الحضور الذي يمثل الغياب"13.

وقد كونت رموزهم في المسرحيات المذكورة ثقافة لوحدها، وسمحت بوجود موروث في العروض المسرحية المقدمة وما تحمله من قيمة تعبيرية وفلسفية أثرت جمالية العروض على المستوى الفني والفكري، " إن عملاً فنياً كالعروض المسرحية إذا ما توفر على مقومات الجمال والجلال بفعل الاستثمار الواعي للرمز وكيفية توظيفه سيكتب له الخلود الفني في ذاكرة المتلقي"14.

من خلال هذه الرموز ودلالاتها تصرف الممثلون في النصوص بلغتهم وحركاتهم، وأصبحت مملوءة بالدلالة النقدية للأوضاع المختلفة بشكل تعبيرية مكتمل وناضج عن طريق استخدام اللغة الدراجة، مما يسمح بوضوح لا غبار عليه بتدخل هذه الشخصيات في إعادة صياغة النصوص المكتوبة على الأقل في دلالاتها الساخرة والفكاهية باللهجة المحلية.

وهنا يصبح النص في تحول دائم يخضع للممثل وينساق معه ليحدث لذة أكبر في المشاهد الراضية للاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد، وتحكم الممثل في قصصية النص أكثر مما كتب في النص الأول، فازداد النص وتطور على الخشبة أكثر من تطوره على الورق، وتجاوز المستوى التقليدي إلى منظومة رمزية مثلت، " النموذج الأرقى للفنون الانسانية المعبرة عن الوجدان الانساني على وفق أشكال مصاغة بحسب مقاربات واعية للبنى الثقافية والفنية الداخلية في إنتاج الصورة المسرحية"15، ولذلك جعلت المتلقي يتعمق ويصبح عنصراً أساسياً في إنتاج معاني النص وليس متلقياً سلبياً ساذجاً.

ما نستخلصه من الأعمال المسرحية المعروضة في المسارح العربية عموماً، بل غيرها أيضاً أن النص المسرحي ليس بريئاً بالحد الكافي، بل يثير إشكاليات فلسفية وأفكاراً فنية رصدها الكتاب من منظومات تراكمت لديهم، وأخرجوها للحياة عبر فن المسرح وصقلها المخرجون الذين وظفوا خبراتهم في نقل المكتوب إلى صور ومشاهد، وبذلك حوروا النصوص وساقوها لتخلق مشاهد مسموعة، وشاركوها في الوقت ذاته بأشكال تدعم صورهم وتبني أهدافهم، ثم وصل النص إلى الممثل فاستعمله وخاطه ليصبح

طرزا من نوع آخر وفصله بتركيبته الخاصة، فكان نصا ثالثا يحمل رؤى مختلفة ولكنها منسجمة، يصور حالات متعارضة تظهر لذاتها في تعارضها، ونقل النص المكتوب الساكن على الصحائف إلى كائن حي يتجدد في الممثل.

- 1- النص الممثل لا يحافظ على عذريته أمام تدخل المخرج وكذلك الممثل.
- 2- ينتقل النص المكتوب من حالة جامدة إلى حركة مستمرة.
- 3- يتحكم الممثل بإرادته أو بغير إرادته في النص مهما حاول الالتزام بالقواعد الأساسية التي تملئها وسائط التعبير الأخرى.
- 4- يشارك الرمز في فتح أفق الممثل في العملية الإبداعية مثلما يفتح آفاقا عند المتلقي أيضا.
- 5- يشترط في النص المسرحي كتابة كل حركات وسكونات الممثل، وكذلك رسم الإشارات التي تتصل بالعلامة والرمز.
- 6- يشارك المخرج في صياغة النص بإدخال الأشكال التعبيرية المساعدة ليأخذ النص أبعادا إضافية ودلالات خارجية عن اللغة.
- 7- تلعب الموسيقى دورها في إحداث بؤر دلالية بإمكانها فتح النص والتدخل في بنيته.
- 8- تفاعل المتلقي الآني قد يضيف أشكالا تعبيرية لا تتكرر، أو تتكرر ولكن ليست هي نفسها.

الهوامش:

- 1- ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010م/1431هـ، ص364.
- 2- نفسه، ص67، نقلا عن: ميشال ليور، فن الدراما، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1965، ص11.
- 3- نفسه، ص381، بتصرف.
- 4- باسم الأعمس، مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينايع، سوريا، دمشق، 2010، ص39.
- 5- سامية أحمد أسعد، الدلالة المسرحية، عالم الفكر، الكويت: المجلد العاشر، العدد الرابع، وزارة الثقافة والإعلام، 1980، ص82.
- 6- باسم الأعمس، مقاربات في الخطاب المسرحي، ص86، بتصرف.
- 7- زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1992، ص50-51.
- 8- باسم الأعمس، سلطة التشكيل في الخطاب المسرحي، دار الفنون، نشرة الواسطي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1997، ص13.
- 9- زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، ص50.
- 10- سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، العدد الأول، القاهرة، 1973، ص158، بتصرف.
- 11- بوريس زاخافا، إعداد الممثل، ترجمة: توفيق المؤذن، مراجعة: نوفل نيوف، مكتبة، مدبولي، القاهرة، 1998، ص44 وما بعدها.
- 12- باسم الأعمس، مقاربات في الخطاب المسرحي، ص53.
- 13- سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، سوريا، 1995، ص1040.
- 14- باسم الأعمس، مقاربات في الخطاب المسرحي، ص123.
- 15- راضي حكم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص72.