مدخل إلى دراسة

اللغة الإيمائية في المسرح

محمد العماري

يمثل الإيماء الوسيلة التواصلية الأكثر ثراء بعد اللسان في كل الحضارات. ويذهب بعض دارسي الإيماء إلى أنه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة ألف علامة باليدين والذراعين. وفي المسرح يستطيع ممثل الدراما الهندية أن ينتج بيديه ما يقارب ثمانمائة علامة، أي ما يقارب، كميا، المفردات الأساسية لتعلم اللغة الفرنسية أو الأنجليزية (1). ونذكر في هذا السياق اللغة الإيمائية التي يستعملها الصم-البكم في الحياة اليومية ولأهداف عملية. كل هذا يشهد على أهمية الإيماء سواء في الحياة اليومية أو في المسرح.

والواقع أن دراسة الإيماء في المسرح -وفي الحياة اليومية أيضا- يطرح عدة صعوبات نذكر منها: طبيعة الشروط الإبستمولوجية التي يمكن أن تسمح بقيام سيميولوجيا للإيماء، موقع هذه السميولوجيا من النموذج اللساني، وحداتها الدنيا، مستويات تحليلها، المعايير والمبادئ التي يمكن أن نصنف على أساسها الإيماءات.

I – تصنيف العلامة الإيمائية

تدخل الإيماءة في المسرح ضمن العلامات الأيقونية، وهي تنبني على التشابه مع مرجعها. ففي معظم الحالات في المسرح، نجد أن الممثل يحيل بإيماءاته عن طريق المشابهة مع النموذج المحاكى، أي أنه يحاكي بواسطة الإيماء الحركات والأفعال الواقعية. فعن طريق الإيماء يتعرف المتفرج على الشخصية، ويندمج فيها. غير أن هذا النمط من الإيماء ليس إلا حالة من الحالات. فالإيماءة يمكن أن تحيل على طريق سنن عرفي مشترك بين الممثل والجمهور، وفي هذه الحالة، فإن الإيماءة لا تكون محاكاة مباشرة لواقع موجود سلفا، وإنما تكون عبارة عن بناء أو نموذج مجرد يسمح بالانتقال إلى المرجع المقصود كما هو الشأن بالنسبة لبعض أشكال المسرح الشرقي، حيث تكون معرفة السنن الإيمائي ضرورية لإدراك العرض (المسرح الهندي الكاطاكالي مثلا). ويوظف المسرح نوعا آخر من الإيماءات، هي إيماءات لا تحيل إلا على ذاتها، إذ يستحيل التعرف على مدلولها.إنها من نوع الإيماءات المستعملة في الرقص.

ويمكن أن نقيم تصنيفا آخر للعلامات الإيمائية انطلاقا من علاقتها بالكلام أثناء التواصل. وقد تبنى هذا المعيار لارتموس P.Larthomas، إذ ميز بين ثلاثة أنواع من الإيماء: إيماءات التمديد (prolongement)،

إيمـاءات التعـويض (remplacement) ثم الإيمـاءات المصـاحبة (d'accompagnement). ففـي الحالـة الأولى تكمل الإيماءة ملفوظا لغويا، وفي الحالة الثانية تغيب اللغة نهائيا لتترك المجال للإيماءة وحدها، وفي الحالة الثالثة تحضران معا جنبا إلى جنب (2).أما گريماص فإنه يميز بين ضربين من الإيماء: الأول للتواصل المباشر والثـاني للنقـل transposition. وينقسـم الأول، الـذي يتميـز بـالترابط بـين الـدال والمـدلول، حسـب قدرتـه التركيبية على إنشاء أو تحوير الملفوظات، إلى /إيماء إسنادي (attributive)، وإيماء صوغي. أما النوع الثاني، الـذي لا يصـبح تواصـليا إلا بواسـطة نقـل الـدوال فينقسـم بـدوره، اسـتنادا إلي حجـم الوحـدات المنقولـة (علامات أو ملفوظات) إلى إيماء محاكي و إيماء لعبي (3).

أ- الإيماء الإسنادي . يمكن النظر إلى الجسد الإنساني كتعبير (دال) عن محتوى (مدلول) داخلي (مختلف الانفعالات والمشاعر). وما دام كذلك، فيمكن اعتبار حركته كشيء مسؤول عن خلق انزياحات وضعية (positionnelle) تتناسب مع انزياحات علي مستوى المحتوى (أي أننا إزاء دلالة)(4). هكذا يضع گريماص اليد على الطابع السميائي للعلامة الإيمائية و ذلك بالربط بين مقولة تنتمي إلى مستوى التعبير ومقولة معنمية من مستوى المضمون، والعلاقة بينهما تخضع لمبدأي الاعتباطية والتعليل في الآن نفسه. فليس هناك ما يفرض وجود علاقة بين عينين مفتوحتين /مغلقتين وبين المكر/ البراءة. إلا أن هذه العلاقة قد تصبح ضرورية ومبررة في سياق ثقافي معين. ويلاحظ گريماص أن هذا النوع من الملفوظات الإيمائية لا يمكن أن يخبرنا إلا عن الذات المتلفظة، أي أنه لا يتناول إلا جانب الكينونة ولا يمكن أن يتجاوزها إلى الفعل. ولهذا أطلق عليه إسم الإيماء الإسنادي، ويدخل ضمنه الإيماء الإشاري.(4)

ب- الإيماء الصوغي. وهو ذلك الإيماء الذي يبرمج التواصل ويأخذ شكل ملفوظات صوغية (القبول، الرفض، الشك، اليقين...)

ج- الإيماء المحاكي. ويعني به گريماص نوعا معينا من التمظهر الإيمائي للمضمون بهدف إرسال تواصلي إلى المتفرج/المرسل اليه (5). ويتمم گريماص هذا التعريف بالملاحظات التالية:

- إن المحتويات، موضوع التواصل، متسارية من حيث الحجم مع الوحدات المعجمية، ويمكن أن تكون عبارة عن أسماء (مسدس) أو أفعال (رش).

- إن التسنين الإيمائي للمحتويات يتكفل به مستوي التعبير، فالنقل لا يشمل العلامة بأكملها وإنما دالها فقط.

- إن النقل الإيمائي يفترض وجود سميائيات سابقة عنه، سواء أكانت طبيعية أو كانت تنتمي إلى ممارسة إيمائية غير تواصلية.

– إن النقل يرمي إلى التعرف على العلامة انطلاقا من مدلولها بواسطة الجسد الإنساني. هذا الأخير الذي يشكل ذات التلفظ لا يمكن أن ينتج سوى الملفوظات الإسنادية، ولا يستطيع أن يركب هذه الملفوظات، لأنه لا يمكن أن يكون العلامة والتركيب في نفس الآن . وهذا، في نظر كريماص، هو ما يفسر"غياب استقلال الإيماء المحاكي الذي لا نجده إلا مصاحبا للغة، أو مدمجا في أسنن تواصلية اصطناعية بطريقة متقطعة (سنن الرهبان الصامتين، أو سنن البانتوميم)"(6).

د– الإيماء اللعبي. إذا كانت الأنواع السالفة من الإيماء لا تتعدى وحدات من مستوى السمات المميزة، أومن مستوى الفونيمات أو الوحدات المعجمية، فإن هذا النوع يرقى إلى مستوى الخطاب. وللكشف عن مختلف أنماطه يستعين كريماص بالمقولة التالية: مقدس/لعبي/جمالي. ويخرج بتصنيف ثلاثي:–إيماء ذو طابع مقدس (الطقوس الأسطورية ولا تهدف إلى التواصل)، –إيماء لعبي (الرقص الفولكلوري، وقد يهدف إلى التواصل وقد لا يهدف). ومن بين المشاكل التي يطرحها هذا النوع الأخير هو خلو ملفوظاته في الأغلب من المعنى. فالباليه مثلا، وإن كان يتضمن بعض المقاطع الإيمائية، فإننا لا يمكن أن ننسب معنى محددا لكل وحداته (7).إن هذا النموذج العام الذي يقدمه كريماص، وإن كان يتحدث عن الإيماءة بصفة عامة ومجردة، فإنه مع ذلك قد أسعف الدارس في التعرف على أنواع الإيماءات المستعملة في المسرح.

II – حول تقطيع المتواصل الإيمائي في المسرح

إن ما يميز العلامة الإيمائية هو طابعها الحركي الديناميكي. فهي ترد في العرض عبارة عن متواصل (continum)، ولعل هذا ما دفع بعض الدارسين إلى تصنيفها ضمن العلامات المتحركة(8).والواقع أن تقطيع هذا المتواصل الإيمائي يصادف صعوبات خطيرة، ونتائجه ليست مرضية و مقنعة تماما. فهو يتخذ كمبدأ للتقطيع مستوى المدلول، في حين أن التقطيع، إذا أراد لنفسه أن يستجيب للشروط العلمية، يجب أن يتم علي مستوى الدال. إن تحديد المقاطع الإيمائية لا يمكن أن يسمح، علي الأقل في الفترة الراهنة، بالتعرف علي وحدات إيمائية محدودة العدد، ويمكن أن تدخل في تكوين كل العلامات الممكنة، كما هو الأمر بالنسبة للفونيمات في اللغة الطبيعية. لهذا فإن النظريات التي انصرفت إلى تحديد الوحدات الدنيا للإيماء، وإبراز قواعد تركيبها داخل الإيماءة، قد انتهت إلى الفشل(9). وحتى إذا كان ذلك ممكنا في بعض الممارسات الإيمائية المسننة (لغة الصم البكم، أو بعض أشكال الدراما الشرقية)، فإنه غيرممكن بالنسبة للمسرح الذي تتسم فيه الإيماءات والأوضاع الجسدية، شأنها في ذلك شأن الحياة اليومية، بالتنوع والتعدد والاختلاف. غير أن هذه الصعوبة يجب ألا تصرفنا عن البحث في هذه "الجملة الإيمائية" التي تمتد طوال

العرض، عن محاولة تفكيكها وتعيين وحداتها، لأن ذلك سيساعد على إدراك كيفية اشتغال وتركيب الإيماءات داخل الفرجة.

إن دراسة الإيماءة في المسرح تواجه نفس المسألة التي واجهت كوكلين في دراسة الإيماءة، يقول:"يبدو للوهلة الأولى أن دال ما ندعوه عادة بالإيماءة يقدم جانبا تركيبيا، و تكمن المشكلة في معرفة كيف يتفكك هذا المركب الواقع في زمان وفي مكان، هل يتعلق الأمر بمركب من العناصر "الدالة" لملفوظ معين؟ أم بمركب من العناصرالمعقدة، ولكنها مجردة من المعنى" (10). إن العرض المسرحي يواجه نفس التساؤلات.

إن الاعتماد على علم التواصل الحركي (kinésique) * لا يمكن أن يحقق إلا نتائج محدودة وأولية، ذلك أن تطبيق معطيات هذا العلم في المسرح يبدو صعبا، وذلك لعدة أسباب لعل أهمها هو أن التواصل الحركي يدرس التفاعلات الإنسانية بين الأفراد داخل سياق اجتماعي حقيقي، في حين أن المسرح يقدم شخصيات متخيلة تتواصل في سياق متخيل ومحكوم بخطاب سابق هو الإخراج. على أن هذا لا يعني استحالة الاستفادة من بعض تحديدات ونتائج هذ العلم .فبإمكانه أن يقدم للدارس مساعدات مهمة، يمكن إجمال بعضها فيما يلي:

– إن هذا العلم قد اثبت إمكانية عزل الإيماءات كما تعزل الكلمات المكونة لجملة مثلا.

– عدم الفصل، في التواصل، بين الكلام، الذي يعد دعامة المعنى، والسلوكات غير اللفظية التي تؤثر علي المعنى اللغوي(11) .

إن علم التواصل الحركي ينطلق من المماثلة بين اللغة الإيمائية واللغة الطبيعية، وبذلك فإنه يميز، داخل الموضوع الذي يشتغل عليه (الإيماء)، بين عدة مستويات. ف Birdwintell مثلا يري أن الوحدة الدنيا للغة الطبيعية، أي ما يقابل الفونيم في اللغة الطبيعية، هي الحريكة (Kiné)، كهزالحاجبين مثلا. فإذا ما تكررت هذه الحريكة مرتين انتقلنا إلى مستوى أعلى هو "الأحروكة" kinème، وقد استطاع بيروينتل أن يعين من بين الأحاريك خمسين أو ستين أحروكة متعلقة بالنسق الأمريكي ، بما في ذلك، إضافة إلى تعابير الوجه، ثلاث هزات للرأس: حركتا ميلان جانبيين للرأس، واحدة لشنق الرأس، وواحدة لتنكيس الرأس، وحركات الحاجب والجفون و الأنف والفم والذقن والوجنتين... (مرجع) فإذا ما ائتلفت هذه الأحروكات فيما بينها انتقلنا إلى وحدات أكثر تعقيدا من مستوي أعلى هي "أشكال الحركة" (kinémorphe) التي تتراكب بدورها لتسفر عن مركب أشكال الحركة الذي، يمكن في النهاية، أن تكون له

علاقة بالكلمات. وإذا ما ارتقينا إلى مستوى أعلى وجدنا "بناءات أشكال الحركة" التي تملك الكثير من خصائص الجملة النحوية اللفظية (12).

إن هذا التصور يسمح بتفكيك الإيماءة، والتعرف داخلها على علامات منفصلة، غير أنه، بالمقابل، يؤدي إلى تدمير وهدم هذه الإيماءة ذاتها والتفريط في بعديها الجمالي والفني .

III – حول دلالة الإيماءات في العرض المسرحي

يقع الإيماء في المسرح في ملتقى الطرق بين التخييل والإنجاز. ولعل هذا هو ما يجعل الشيء المراد التعبير عنه يتحكم في نوعية الإيماء الذي سيلجأ إليه الممثل.

– فهو يلجأ إلي إبراز ملامح الشخصية ككائن متفرد جسديا أو سيكولوجيا، فيميل بذلك إلى انتقاء بعض الأوضاع الجسدية، وتكرار إيماءات معينة. إن هذا النوع من الإيماء مرتبط "بكينونة الشخصية"– الإيماء الإسنادي حسب گريماص– وبذلك فإنه يتسم بالثبات والاستمرار طيلة العرض.

– قد ينصرف الممثل إلى إبراز الوجه الاجتماعي للشخصية. وهو هنا يوظف إيماءات محاكية تحيل على العمل أو الوظيفة الاجتماعية... ويرتبط هذا النوع من الإيماء، على خلاف الأول بـ"الفعل"، ولذلك فإنه يتسم بالدينامية والحركة. ويجسد التحولات الركحية والوظيفية.

– بإمكان الممثل أن يوظف الإيماء لإبراز انفعالات وعواطف الشخصية (الفرح، الحزن، اليأس).

– إن الوظيفة الأساسية للإيماء هي إبراز المقام التلفظي للخطاب (الإطار الزمكاني الذي يدور فيه التخييل في المسرحية، طبيعة العلاقة بين المتلفظين...)، وعلى الرغم من أن الخطاب يتوفر على جهازه الإشاري الخاص (أنا، الآن، هنا) الذي يجذره في المقام، إلا أنه لا يستطيع الاستغناء عن وظيفة الإيماء الإشارية.

إن هذا النوع من العلامات يقوم على أساس المحاكاة (أي الأساس الأيقوني)، فالعلاقة بين دال العلامة ومدلولها هي المشابهة في أغلب الأحيان. على أن المسرح يوظف صنفا آخر من العلامات الإيمائية، وهي علامات غامضة لا يمكن أت نتفق على دلالة محددة لها، وتطلق عليها آن أوبرسفيلد إسم العلامات "المعتمة" (13) (signe opaque).

الهوامش

1) Kowzan,T Littérature et spectacle, Mouton, Paris La Haye, p. 185

2) Larthomas ,P. Le langage dramatique : sa nature, ses procédés, P U F , Paris, 1980 , pp 88- 92

3) Greimas A J : Du sens, Seuil Paris 1970 p 81

4) نفسه ص ص 71-72

5) نفسه ص 75

6) نفسه ص 76

7) نفسه ص ص 80-81

8) Pavis P , Voix et images de la scène , P U L, Lille 1982 p 99

9) نفسه ص 100

10) نفسه ص 102

11) نفسه ص 103

12) Kristéva : Recherches pour une sémanalyse , Seuil Paris 1969 pp 46-49 .

انظر كذلك كير ايلام ، سمياء المسرح والدراما، ت . رئيف كرم المركز الثقافي، بيروت ، 1992 ص ص 110-111

13) Ubersfeld Anne, Lire le théâtre, Ed Sociales Paris 1982 p 208

* علم يدرس التواصل بواسطة الايماء وحركات الوجه. رائده هو عالم الانثروبولوجيا الامريكي راي بيرد ويستيل . وقد انطلق هذا العالم من فرضية مفادها أن التعبير الجسدي يخضع لنسق مسنن يكتسبه الفرد ويختلف حسب الثقافات .