النقد المسرحي العربي

من إصدار الأحكام إلى تحليل العلامات

أحمد بلخيري

المصطلحات المسرحية أدوات أساسية لتحليل المسرح نصا وعرضا. ذلك أن المصطلحات عموما "هي مفاتيح العلوم، إذ بها تحيى هذه الأخيرة. وعليه، فإن المصطلحات المسرحية هي مفتاح علم المسرح"(1). والمصطلح النقدي يعقب الإبداع عموما، إذ يوضع الأول ويُنحت بعد وجود الثاني أي الإبداع ، الذي تدل على الخلق والابتكار. و يكون الإبداع موضوعا للدراسة والتحليل. وبناء على هذه الدراسة وهذا التحليل، يكون إنتاج ووضع المصطلحات النقدية. وفق هذا المنظور، حدد أرسطو وقارن مثلا بين فنين مختلفين هما الملحمة والتراجيديا (2). ولم يتأت هذا إلا بعد وجود هذين الفنين في الثقافة اليونانية. بين الفيلسوف أرسطو والشاعر الملحمي هوميروس قرون من الزمن. عاش هوميروس (3) في القرن التاسع قبل الميلاد، وعاش أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد (384 ق.م – 322 ق.م). وقد تمكَّن أرسطو ، بفضل عقله التحليلي ، من تحديد الأسس الفنية للتراجيديا بعد قراءة نصوص تراجيدية يونانية، وعلى رأسها "أوديب ملكا" لسوفوكليس (4).

تتمثل علاقة أرسطو إذن بالمسرح عموما والتراجيديا خصوصا، في التحليل ووضع المصطلحات الدرامية والمسرحية المناسبة. لهذا، يتعلق تعبير "المسرح الأرسطي" بوضع المصطلحات وليس بالإبداع الدرامي والمسرحي. إن أرسطو ليس شاعرا أو مبدعا مسرحيا بل هو فيلسوف. وقد اعتبر محمد عابد الجابري كتاب "فن الشعر" جزء ا من المنطق عند أرسطو. يتكوَّن المنطق عند هذا الأخير، حسب الجابري، من ثمانية كتب هي: "المقولات، العبارة، التحليلات الأولى (أو القياس)، التحليلات الثانية (أو البرهان)، الجدل، الأغاليط أو السفسطة، ويضاف إليها كتابان: كتاب

الخطابة وكتاب الشعر"(5). في الثقافة اليونانية إذن سبق الإبداع المسرحي وضع المصطلحات المرتبطة بهذا الإبداع، أما في الثقافة العربية فقد كان العكس تماما.

ذلك أن هذه الثقافة عرفت هذا النوع من المصطلحات أول مرة عن طريق ترجمة وتلخيص وشرح "فن الشعر" لأرسطو. يتعلق مفهوم الترجمة بما قام به متى بن يونس القنائي (توفي في بغداد سنة 940 م) الذي يبدو أنه ترجم كتاب "فن الشعر" عن اللغة السريانية. أما مفهوما التلخيص والشرح فينطبقان على ما قام به، كل على حدة، الفارابي وابن سينا وابن رشد.

في ترجمة متى بن يونس، على سبيل المثال، توجد مصطلحات درامية ومسرحية مثل الدراماطا، والطراغوذيا، والقوموذيا الخ (6). وخلافا للمصطلح الشعري، فإن المصطلحات الدرامية والمسرحية لم تعرف طريقها إلى التداول والاستعمال النقدي في الثقافة العربية القديمة. قد يُعزى هذا إلى هيمنة المحافظة على الثقافة العربية القديمة في العصر العباسي وغياب الإبداع الدرامي والمسرحي. وقد عرفت هذه الثقافة في العصر المذكور المصطلح الدرامي والمسرحي عن طريق اللغة السريانية، وقد تكون عرفته أول مرة، قبل السريانية، عن طريق اللغة اليونانية. فقد افترض عبد الرحمن بدوي أن يكون الكندي، الذي توفي في أواخر سنة 252 هـ، قد لخص كتاب "فن الشعر" "عن اليونانية مباشرة"(7).

عرفت الثقافة العربية القديمة في العصر العباسي المصطلح الدرامي والمسرحي الأرسطي، لكن لا يوجد فيها أي أثر للنقد المسرحي والخطاب المسرحي. أما قبل هذا العصر فلا يوجد فيها، حسب المعطيات الموجودة إلى حد الآن، الخطاب المسرحي والمصطلح المسرحي والنقد المسرحي. لم يظهر فيها الخطاب والمصطلح والنقد المسرحيون إلا في العصر الحديث. تزامن ظهور المصطلح المسرحي مع ظهور الخطاب المسرحي. هذا ما تبينه خطبة مارون النقاش التي حدد فيها الهدف من المسرح حين تقديمه لمسرحية "البخيل" في نهاية سنة 1847 م. المصطلح المسرحي مأخوذ هذه المرة عن اللغات الأوروبية وليس عن السريانية كما كان الأمر في السابق أي في العصر العباسي. وفضلا عن ورود مصطلحات مسرحية مثل "مرسح أدبي" و"المراسح"، فقد ذُكرت في هذه الخطبة مصطلحات: "تراجيديا"، و"كوميديا"، و"دراما"، وهذه أنواع مسرحية، و"المشخصون" (8). وفي

محاضرة ألقاها يعقوب صنوع في فرنسا سنة 1903م، ذُكرت الهزليات (Les Farces)، والملاهي (Les Comédies)، والغنائيات (Les Opérettes)، والمسرحيات العصرية (Les Drames)(9).

هكذا "ظهرت المصطلحات المسرحية بالتدريج وترسخت في الوسط العلمي العربي"(10). استُعملت مصطلحات مسرحية في البداية من لدن ممارسين مسرحيين وفي طليعتهم مارون النقاش. واستُعملت لاحقا في النقد المسرحي الصحفي ، ثم في النقد المسرحي المنهجي . لهذا الترسيخ شقان، شق أول يتعلق بالتعريف بمصطلحات ومفاهيم مسرحية على الصعيد النظري . في هذا الإطار يندرج إعداد معاجم مسرحية(11). وشق ثان يتعلق بالممارسة النقدية التي اتخذت موضوعا لها الخطاب المسرحي. ذلك أن هناك كتب نقدية عديدة اشتغل فيها أصحابها على الخطاب الدرامي انطلاقا من مصطلح مسرحي محدد. في هذا السياق يمكن ، على سبيل المثال، ذكر "حياة التراجيديا" (12) لعبد الواحد ابن ياسر، و"المتاتياترو المسرح داخل المسرح" (13) لرضا غالب، و"العجيب السحري في المسرح المغربي"(14) لعبد الفتاح الشادلي، و"اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها" (15) لمحمد أبو العلا، و"الديكور المسرحي" (16) للويز مليكة، و"الفضاء المسرحي دراسة سيميائية" (17) لأكرم اليوسف. هذا الكتاب الأخير دليل على مواكبة النقد المسرحي العربي المعاصر لجديد المناهج النقدية ومنها السميائيات.

هذا إضافة إلى الكتب النقدية التي تضمنت مقالات تندرج في إطار النقد المسرحي، ومنها كتابان ينتميان إلى زمنين مختلفين هما : "في النقد المسرحي" (18) لمحمد غنيمي هلال ، و "الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990–2006"(19) لوطفاء حمادي.

لا يرتبط وضع المصطلح المسرحي بالنص الدرامي والعرض المسرحي فقط، بل إن هذا الوضع منفتح على علوم عديدة، نظرا للتداخل المعرفي بين شتى أصناف وحقول المعرفة، منها علم النفس: "الدراما النفسية"، وعلم الاجتماع: "السوسيو دراما"، والإثنوسينولوجيا L'ethnoscénologie (20)، والانثربولوجيا: "أنثربولوجيا المسرح" ، والسميائيات: "سميائيات المسرح" الخ....نتيجة لذلك، يبدو واضحا أن إبداع ووضع المصطلحات المسرحية قد يكون من المبدعين المسرحيين والنقاد والباحثين. في إطار سيميائيات المسرح، يندرج كتاب "الفضاء المسرحي دراسة سيميائية " السابق الذكر. العنوان الفرعي لطبعة 1994، ومتنه أيضا، يدلان على ذلك. أشار الباحث في البداية إلى منهج

البحث المرتكز على السيميائيات، ودراسة العلامات هي موضوع هذه الأخيرة. من هنا كان الاهتمام في بداية الكتاب بالجانب التاريخي، باقتضاب، بمفهوم العلامة. هذا الاهتمام ليس جديدا، إذ"ليست نظرية الدلالة، أو العلامة أو السيمياء Semiotics بالنظرية الجديدة، إن وراءها جذورا فلسفية عميقة، فقد ظهرت عند أفلاطون وخاصة في الحوار الذي يحمل عنوان Cratyle، وكذلك عند أرسطو الذي اهتم بغائية اللغة في كتاب "البلاغة" وحاول التقريب بين العلامة والرمز"(21). اهتم بالعلامة بعد أرسطو–حسب الباحث– أوغسطين S.Augustin، وتشارلز ساندرس بورس Ch.S.Pierce، وسوسور F.D.Saussure، ومدرسة براغ، ورولان بارت.

رغم هذا الاهتمام فإن الأمر "لم يصل إلى حد الوصول إلى "علم دلالة المسرح" كما حصل مع اللغة والأدب، وبقي محصورا بما يسمى "علم الدلالة في المسرح" بمعنى تطبيق السيمياء الألسنية لتحليل وتفسير النص والتمثيل المسرحيين بحيث تعنى هذه الطريقة بالانتظام الشكلي أو الشكلاني–الظاهري للنص المسرحي والمشهد المسرحي– وبالانتظام الباطني الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها ويتكون كل من النص المسرحي والمشهد المسرحي، وتعنى أيضا بدينامية تطور سياق المعنى ومدلول اللفظ والتعبير"(22).

يُفصح هذا الاستشهاد الأخير عن طموح، يتمثل في تأسيس "علم دلالة المسرح". هذا العلم لا يقتصر على الدراسة الشكلانية للنص المسرحي، بل يتجاوز ذلك إلى دراسة باطن الأنساق الدالة، وليس نسقا دالا واحدا، و"دينامية تطور سياق المعنى ومدلول اللفظ والتعبير". وغني عن البيان أن أساس العلم ليس هو إصدار الأحكام، والانطباعات الشخصية، والتأويل غير المرتكز على معطيات نصية من موضوع التحليل؛ ولكنَّ أساسَه هو الوصفُ والتصنيفُ والتحليلُ.

وقبل التركيز على موضوع الكتاب، وهو دراسة الفضاء المسرحي من منظور سيميائي، تجدر الإشارة إلى أنه تم التنصيص في الكتاب على ازدواجية الخطاب المسرحي. سبب هذه الازدواجية هو وجود نصين: نص المؤلف الدرامي: النص الدرامي المكتوب؛ ونص المخرج المسرحي: نص العرض المسرحي. في هذا الإطار، كان التساؤل التالي:"هل للنص المسرحي صلة منطقية فعلا بسيمياء العرض المسرحي، وفيما لو كان من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعا واحدا

متكاملا أو هما فرعان منفصلان(23) تماما؟"(24). تساؤل يوحي بأن العلامات المستعمَلة في العرض المسرحي ليست هي ذات العلامات المستعمَلة في النص الدرامي.

هذا الإيحاء تم تأكيده انطلاقا من المخاطَب الموجه إليه الرسالة Le message من جهة، وتعدد قنوات التواصل من جهة أخرى. ذلك أن "النص المسرحي (25) يختلف عن النص الدرامي جذريا في كون رسالته موجهة لا إلى "ذوات" Subjects منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى "ذوات" جمعية، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن/الآن/هنا). كما أن هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد–قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة..الخ. إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي"(26).

بناء على التمييز، واعتمادا على كير إيلام، تم تحديد عدد من المفاهيم المسرحية ومنها التمييز بين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي، اللذين تشارك في صياغتهما مكونات صغرى "هي الفضاء والزمان والفواعل "الشخصيات" وطرق تمكن البنيات Structures السردية والمادية من تنزيلهما في إطار زماني–مكاني Cronotop Frame، وتمكن الفواعل Subjects من شحنها دلاليا"(27).

وفق هذا المنظور، كان التأكيد على أن "أي دراسة سيميائية لمكونات النص المسرحي تعتمد أولا، وبشكل خاص على الوحدة الأساسية للنص، وهي العلامة المسرحية، أو الطريقة التي تشتغل بها أنساق العلامات من أجل إنتاج معنى،لأن النص المسرحي لا يدرك إلا بحدوده الفضائية" (28). وعلى هذا الأساس، كانت دراسة "سيمياء الفضاء المسرحي" وتقطيعه.

ولأن موضوع الدراسة هو الفضاء المسرحي وليس الفضاء الدرامي، فقد كان تقطيع الفضاء المسرحي اعتمادا على تصنيف طاديوز كاوزن Tadeusz Kowzan (كوفزان) المقَسَّم "إلى خمسة أقسام رئيسية تمت دراستها في الكتاب وهي:

1–أنساق التعبير الجسدي، إيماء، حركة، تحرك.

2–أنساق المكان الحركي: أغراض، ديكور، إضاءة.

3–أنساق المظهر الخارجي للممثل: ماكياج–تسريحة–لباس.

4–أنساق النص المنطوق: الكلام، النبرة.

5–أنساق المؤثرات السمعية غير المنطوقة: موسيقى، مؤثرات صوتية أخرى"(28).

انطلاقا من هذا التقسيم كانت دراسة كل نسق من هذه الأنساق في الكتاب. وبصفة عامة، يمكن القول إن كتاب "الفضاء المسرحي دراسة سيميائية" كتاب رائد في مجاله على صعيد الثقافة العربية، فقد طبع أول مرة سنة 1994. وهو كتاب يهتم بالوصف والتحليل، اعتمادا على دراسات غربية، وليس على إصدار الأحكام واللغة الإنشائية والانطباعية. لكن هذا الكتاب بقي محصورا في الإطار النظري رغم تقديم بعض الأمثلة التوضيحية أحيانا. الاعتماد على دراسات غربية تتعلق بالسيميائيات كان سببا في ذكر مصطلحات تتصل بهذه الأخيرة، ومنها على الخصوص مصطلح العلامة، والتحليل العلاماتي، ودستور Code، وأيقون Icone. كما كان سببا في ذكر اجتهادات بعض سيميائي المسرح الغربيين، ومنهم طاديوز كاوزن Tadeusz Kowzan، وكير إيلام Keir Elam، وأوتاكار زيش Otakar Zich .

وبالمقابل، تبدو هيمنة إصدار الأحكام، على حساب الوصف والتحليل، في بعض الممارسات النقدية المسرحية العربية. يتجلى هذا من خلال تحليل اللغة النقدية المستعملة فيها. في هذا الإطار، يمكن تقديم مثالين ينتميان إلى حقبتين زمنيتين مختلفتين. المثال الأول هو "في النقد المسرحي" لمحمد غنيمي هلال؛ أما المثال الثاني فهو" الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990–2006" لوطفاء حمادي.

نُشر كتاب "في النقد المسرحي" سنة 1975. وهو يتضمن مقالات تتبع من خلالها الناقد النشاط المسرحي المصري من سنة 1961 حتى آخر سنة 1963 "بمناسبة عرض بعض المسرحيات أو ظهورها"(30). كلمة "ظهورها"، في السياق الذي وردت فيه، تدل ليس على العرض المسرحي بل على النص الدرامي. وكانت عناوين هذه المقالات حسب ورودها في الكتاب على النحو التالي:1– مصادر شوقي في مصرع كيليوباترة، 2–أزمة الضمير العالمي في مسرحية سارتر"، 3– "نهاية اللعبة" ومسرح العبث4،31 –المسرحية بين الشعر القديم والجديد، 5–البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" أو أدب الجنس، 6–لغة المسرحية: بين الفصحى والعامية، 7–وطنية شوقي في مسرحياته، 8– مسرحية: جبهة الغيب لبشر فارس، 9–مسرحية إفيجينيا لإسماعيل البنهاوي، 10 —بريشت(32).

المقالة الأخيرة عرض وتلخيص ونقد لكتاب عن بريشت حسب قول الناقد نفسه. ومصادر شوقي في مصرع كيليوباترة، وأزمة الضمير العالمي، والمسرحية بين الشعر القديم والجديد، ولغة

المسرحية بين الفصحى والعامية، ووطنية شوقي في مسرحياته هي قضايا ناقشها الناقد في الكتاب من وجهة نظره.

وكانت "نهاية اللعبة" لصمويل بيكيت، الفرنسي والإرلندي الأصل، فرصة للناقد للتعريف بمسرح العبث أو اللامعقول فنيا وفكريا، تعريف تجاوز ثلث المقالة، وهي تتكون من نحو أربع عشرة صفحة. والثلثان المتبقيان تخللتهما أفكار عن "في انتظار غودو"، وأفكار عن مسرح سارتر ومنه مسرحية "الذباب". اللافت للانتباه هنا هو أنه بدل تحليل عرض مسرحي شاهده، فقد بدأت المقالة ب"عرض مسرح الجيب–منذ قليل–مسرحية تمثل اتجاها جديدا في المسرح العالمي المعاصر، هي مسرحية "نهاية اللعبة"..."33، تحدث عن النص الدرامي فكان الانتقال من العرض إلى النص.

بقيت مقالة "البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" أو أدب الجنس". يتضمن العنوان رغبة وتصنيفا، التصنيف في حد ذاته حكم. تتمثل الرغبة في سعيه نحو تحليل البناء الدرامي للمسرحية المذكورة، وتعني المسرحية هنا النص الدرامي. أما التصنيف فيتمثل في اعتبار المسرحية تنتمي إلى أدب الجنس. وحسب العنوان، فالحب مجرد لعبة لبلوغ غاية هي ممارسة الجنس. يبدو أن هذا هو السبب الذي حدا بالناقد إلى تصنيفها في ذلك الإطار.

بعد الحديث بشكل عام عن الجمال الفني والأعمال الفنية التي وصفها بالجادة، ظهرت مجموعة من الأحكام منها على سبيل المثال:

1–"وهذا العالم–موضوع التصوير–كان يمكن أن يكون صالحا لخلق مسرحية عميقة لو أجيد إحكام البناء الفني"(34).

2–"وتبدو هذه السذاجة–في تصوير شخصية نبيلة–حيلة مسرحية يتيح بها المؤلف خلوة عصام مع تلك السيدة كي نرى جانبا من جوانب عبث عصام وخداعه، ولكن على حساب سطحية التصوير وسذاجته. فالشخصيات تتحرك كأنها شدت بخيوط يحركها بها المؤلف لا على حسب سير الواقع المحتمل.

ولهذا يبدو حدث القمة–في رؤية الزوجة لزوجها يعانق غريمتها– مفتعلا، لا يكشف جديدا، بالنسبة للمشاهد، وكان يجب كذلك ألا يثير جديدا بالنسبة للزوجة نفسها، إذا راعينا مجرى الأحداث من قبل"(35).

3- وعن شخصية الأم، أم عصام، قال:"كان يمكن أن تكون شخصية حية، لأنها صورة حب خصب منجب، ولأنها جمعت-إلى ذلك- إحساس الأمومة الطاهر، فلو كان المؤلف نماها لكان قد تعمق في معنى الأنوثة وعلاقات الجنس في صورة جديدة تتنوع بالشخصيات، فلا تظل كما كانت في المسرحية متوازية رتيبة"(36).

هذا إضافة إلى "حوار طيب"(37)، و"شخصيات رتيبة لا عمق نفسي فيها"(38)، "ولكن أحداث هذه الملهاة رتيبة"(39)، و"على الرغم من أن هذا التعليل مبتذل مطروق" (40). يدعو الناقد إلى ما كان يجب أن يكون لأن منطق الأحداث الدرامية، حسب رأيه، لم يكن يسير وفق "الاحتمال" و"الإمكان"(41). والاحتمال والإمكان مصطلحان أرسطيان. ذلك أن "مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة"(43). إن أداة "لو" إضافة إلى عبارتي "كان يجب" و"ما كان يجب"، هكذا بلغة الوجوب، تدل كلها على عدم التقيد بما هو موجود، يتعين تحليله، لاسيما وأنه أشار إلى تبنيه للمنهج الوصفي.

هناك إذن طغيان للأحكام النقدية، هذا رغم إشارة الناقد في مقدمة الكتاب إلى أنه رأى أن يدرس المسرحيات "دراسة وصفية أولا" 43. دراسة وصفية أو منهج وصفي (44)،يتم دعمه بالوعي التاريخي الجمالي والقيام بالمقارنة نظرا وعملا(45). المراد بالوعي التاريخي الجمالي هو تاريخ علم جمال المسرح. هذه هي الخلاصة التي تم التوصل إليها في هذا الإطار.

المثال الأول عن طغيان الأحكام النقدية على حساب التحليل يتعلق ب"تحليل" نص درامي. أما المثال الثاني فيتعلق ب"تحليل"عرض مسرحي. تجدر الإشارة، بداية، إلى أن عنوان كتاب وطفاء حمادي هو"الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)". إذا تم حصر مفهوم الخطاب المسرحي في خطاب العرض المسرحي، وليس في خطاب النص الدرامي، فالملاحَظ أنه توجد في الكتاب مقالات لا تتعلق مباشرة بذلك الخطاب. ذلك أنه تجميع لمقالات تتعلق بالنقد المسرحي، وتاريخ المسرح، والتكوين المسرحي، والتنظير المسرحي، والنص الدرامي، و العرض المسرحي. وحتى إذا تم دمج مفهوم خطاب النص الدرامي في إطار مفهوم الخطاب المسرحي، فإن معظم صفحات الكتاب مخصصة لغير هذا الخطاب.

انسجاما مع الموضوع هنا، وقع الاختيار على مقالة "عرض "الميسان" لروجيه عساف يعيد إنتاج الحكواتي في سياقه المتطور". بدأت هذه المقالة بتحديد مصدر فكرة مسرحية "الميسان". وهو مسرحية "فوينتي اوفيجنيا" (1600م) للكاتب الإسباني لوبي دي فيغا (1562–1635 م) التي تم ربطها بالمسرح الشعبي. بعد هذا قُسمت المقالة إلى ثلاثة عناوين فرعية هي:"آلية إعداد النص"، و"البنية التمثيلية"، و"السينوغرافيا والعناصر الأخرى".

تحت عنوان "إعداد النص" استشهدت الناقدة بكلام غير موثق موضوع بين مزدوجتين، يتعلق بحدث لبناني وقع سنة 1930 في قرية بليدا بجنوب لبنان. موضوع هذا الحدث هو تمرد أهل القرية على سيدهم الإقطاعي. بعد هذا، كانت المقارنة بين النص الدرامي المشار إليه سابقا والنص الدرامي الذي أعده روجيه عساف، حيث كان استبدال فكرة الإقطاع بمقاومة العدو الإسرائيلي. يُستفاد من هذا الاستبدال تغيير مضمون الصراع الدرامي في النص الذي أعده روجيه عساف بالمقارنة مع النص الأصلي. هذا التغيير أدى إلى تغيير على مستويات الشخصيات والزمان والفضاء. بعد هذا كان التساؤل التالي: "كيف تمت صياغة وتجسيد هذا النص على خشبة المسرح"؟(46).

جوابا عن هذا السؤال، لاحظت الناقدة أن روجيه عساف سعى إلى الإبقاء على "الصياغة التي تتلاءم مع أسلوب عمله بشكل عام" (47) الجمل القليلة، وهي استشهاد من المسرحية، التي أعقبت هذه العبارة المتعلقة بالأسلوب تحدد هذا الأخير. إنه "التشابك التمثيلي الوهمي المركب مع الواقع، حيث يغدو هذا الواقع برمته موضع الشك..." وهو استشهاد يبدو أنه مأخوذ من تقديم للنص الدرامي، إذ بعد المزدوجتين وردت كلمة المسرحية موضوعة بين قوسين.

وحكمت على الكتابة، من خلال العرض المسرحي، بأن النص "تأثر بأسلوب الباروك (48) في المسرح حيث لا يلتزم بأي قواعد كتابية" (49). كانت نتيجة هذه الكتابة، انتقال "الممثل/الشخصية من مفاجأة إلى أخرى" (50). ولاحظت الناقدة أن الأحداث "كانت تتلاحق ثم تتقطع، ثم تتواصل وتستمر" (51). أدى هذا "إلى خلق حالة صعبة على الفهم" (52) بالنسبة للمُشاهد. واستُعملت في العرض "لعبة المسرح داخل المسرح، الأمر الذي خلط الأمور على المشاهد وحمل إليه الإرباك، ولسنا ندري إذا كان المطلوب إرباك هذا المشاهد ووضعه في وضع تساؤلي، استفهامي يسعى

بنفسه إلى إعادة ترتيب المشاهد" (53). لكن رغم ذلك "فقد جاءت الأفكار مكثفة ومتعددة" (54). ورأت الناقدة أن "عرس الضيعة، والكومندار، والضابط والجيش الإسرائيلي، وسهى بشارة كلها أفكار غنية تصب في رؤية عساف الفنية/الإخراجية وتنشد إلى التشديد على فكرة المقاومة..."(55). كما أقرت بأن عساف اعترضته "صعوبة التماثل مع أسلوب الباروك الذي يقتضي بأن يصل المشاهد إلى حالة من الشك بالحقيقة لأن عملية إدراك أبعاد كل جزء من قبل المشاهد عملية صعبة"(56).

ولاحظت الناقدة أن عساف جمع في ذلك العرض "بين فنون متعددة سمعية كالغناء وبصرية (الرقص والدبكة) واعتمد على الحركة المميزة البهلوانية (عصام أبو خالد) والإضاءة بالألوان. وهو بذلك يريد أن يتوجه إلى كل حواس الجمهور، وهمه في ذلك توظيف كل هذه العناصر مجتمعة لإضفاء الطابع الاحتفالي الذي وظفه، كما وظف السينوغرافيا والديكور بطريقة جعلتهما جزءا من مكونات العرض وليست إطارا له، فضلا عن القدرات التمثيلية التي تميز بها العرض"(57).

في هذه المقالة توجد مجموعة من الأحكام تتعلق بما سمته "البنية التمثيلية". منها "الطرافة والجدة"، و"تعبيرية جميلة"، و"وقع مميز وقدرة لافتة"، و"اتسم أداؤه بنضج في التجربة"، و"تمتاز بالصدق". وهي أحكام تخص أداء الممثلين حيث "اختار روجيه عساف مجموعة من الممثلين استطاعوا تأدية الحالة الاحتفالية بواسطة أداء مميز وفي إطار مشهدية جمالية تنم عن وعي عميق وإحساس كبير برزت من خلال تصميم السينوغرافيا وآلية توظيفها في هذا العرض" (58). ذكرت الناقدة أسماء هؤلاء الممثلين الشخصية مقرونة أحيانا بالشخصيات التي قاموا بأدائها. كما تم الحكم على الرقصات والحركات بكونها "وظفت في إطار مشهدية جمالية أضفت على مناخ العرض بعضا من الحيوية وساهمت في إضفاء الطابع الاحتفالي المعبر عن دنيا الفلاحين"(59).

وبعد الإقرار بكون العرض تميز "بقدرة التعبير مشهديا وبصريا عبر سينوغرافيا واستخدام أدوات مسرحية ملأت فراغات الخشبة وقسمتها إلى عدة مستويات" (60)، أشارت إلى العربات الحديدية المتنقلة "التي وظف كل منها لأكثر من حالة ومن دور" (61). في هذا السياق، ذُكرت بعض الأدوار التي قامت بها تلك العربات. ورغم الوظيفة المباشرة للملالة/العربة الإسرائيلية فإنها " لم تخترق جمالية العرض أو تتحداه بل جاءت منسجمة مع إيقاعه" (62). أما الموسيقى فقد ساهمت في "خلق جو

احتفالي جميل" (63) وإذا كان النص "يحتاج إلى بعض الترابط" (64)، فإن العرض امتاز "بجماليته البصرية وقدراته التمثيلية اللافتة"(65).

بناء على ما سبق، يتضح أن مقالة الناقدة، موضوع الدراسة، تكاد تخلو من التحليل الدراماتورجي. وبالمقابل، تزخر بمجموعة من الأحكام الانطباعية، وقد تمت الإشارة إلى بعضها سابقا. وبسبب عدم تحديد موضوع التحليل، وهو العرض المسرحي، فقد وضعت الناقدة نفسها مكان المشاهد الذي افترضت أن إدراك أبعاد كل جزء من العرض عملية صعبة بالنسبة له، دون الاستناد إلى أي معطيات تتعلق بهذا المشاهد. هذا علما بأن المشاهد مستويات ودرجات لاسيما من حيث الثقافة والإدراك. والمحلل عليه أن يحلل العلامات المسرحية بغض النظر عن سهولة أو صعوبة فهمها من لدن المشاهد. ثم إن هذا الأخير يقع خارج العرض المسرحي،منهجيا، لا داخله.

كما تحدثت الناقدة عن توظيف وجمع عدد من الفنون في العرض، لكنها لم تحلل هذه الفنون: أنواعها ومكوناتها وعلاقتها بالرسالة المسرحية والسياق الفني الذي وردت فيه ودلالاتها. كما لم تحلل دلالة اختلاف ألوان الإضاءة واكتفت بذكر اختلافها. ووصفت حركة بكونها بهلوانية بعد الحكم عليها بكونها مميزة. واكتفت بذكر اسم الممثل الذي قام بها دون تحليلها في السياق الذي استُعملت فيه، ودون ربطها بباقي العلامات المسرحية التي تشترك وإياها في تكوين الرسالة المسرحية.

ويبدو أنه تم النظر إلى الكتابة بمعناها اللفظي الدرامي وليس بمعناها المسرحي، لهذا ذُكرت كلمة "النص" الذي يقابل معناه هنا "العرض". نتيجة لذلك، كانت الإشارة إلى انتقال الممثل/الشخصية من مفاجأة إلى أخرى دون تحديد ودون تحليل للعلامات المسرحية المائزة الخاصة بكل مفاجأة على حدة، بما فيها انتقال الشخصية من موقع إلى موقع على خشبة المسرح. وقد تكون لكل مفاجأة لغتها المسرحية الخاصة بها ودلالتها في إطار منظومة العرض المسرحي تخالف التوقع والاحتمال، وإلا فما هو الداعي إلى استعمال كلمة مفاجأة؟. أضف إلى ذلك، الحكم على الرقصات والموسيقى دون تحديد أنواعها وعلاقاتها ببقية علامات ومكونات العرض والسياقات التي استُعملت فيها.

ويبدو أن توظيف الرقص والغناء والموسيقى والحركة والإضاءة في هذا العرض المسرحي كان سببا في اعتبارها العرضَ يندرج في إطار المسرح الشامل. في هذا المسرح تتعاضد هذه الفنون وتتكامل فيما بينها لتشكيل الرسالة المسرحية. غير أنه تم النظر والحكم في المقالة على كل فن من فنون العرض بمعزل عن بقية الفنون الأخرى. ورغم أن الناقدة اعتبرت الشخصيات أفكارا فإنها لم تحدد العلامات المائزة الخاصة بكل شخصية على حدة من حيث اللباس، والسن، ووظيفتها في البنية المسرحية على سبيل المثال، ولم تحدد حتى هذه الأفكار باستثناء الإشارة العابرة إلى مواقف "ميسان" "الفتاة الشجاعة والمتمردة" (66)، التي عبرت عن حالة العداء تجاه المحتل الإسرائيل ي. هذا علما بأن شخصية الجندي الإسرائيلي قد تكون شخصية نمطية. ويبدو أن اختيار "ميسان" عنوانا للعرض المسرحي الغاية منه التركيز على هذه المواقف أي مواقف "ميسان". لكن الناقدة لم تبرز دلالة اختيار هذا العنوان وعلاقته بالعرض المسرحي.

كانت مناقشة مقالتَيْ محمد غنيمي هلال ووطفاء حمادي هنا مناقشة منهجية. المنطلق فيها هو الرغبة في الدفع بالنقد المسرحي، في بعض الممارسات، إلى التخلص من الأحكام الانطباعية أو على الأقل التقليل منها لفائدة تحليل العلامات تحليلا دراماتورجيا ؛ وبالمقابل، كان المنطلق هو الدعوة، ضمنيا، إلى الاعتماد على الحس التحليلي والموضوعية، ولو أنها نسبية، حيث يكون الاعتماد على المعطيات الموجودة في موضوع التحليل من أجل فحصها وتحليلها. الأحكام الانطباعية نفسية ذاتية تخص المتلقي وهو هنا الناقدة، أما التحليل فيتعلق بالمعرفة التي يكون موضوع التحليل مصدرها.

لم يكن المنطلق إذن من ثنائية الصواب والخطأ، فالمفترض أن الأحكام الانطباعية صائبة بالنسبة لصاحبها، لكن ما هي قيمتها المعرفية والمنهجية؟. ولذلك فالمناقشة هنا مناقشة منهجية. وعليه، فالهدف لم يكن تبخيس عملَيْ الناقدِين واجتهاديهما في تينك المقالتين، فلهما فضل الاجتهاد وفضل الاهتمام بالمسرح العربي. وربما لولاهما لما تيسَّر لي على الأقل معرفة أنه تم تقديم عرضين مسرحيين في زمنين مختلفين وفي فضاءين مختلفين أيضا. من هذه الجهة، يحافظ النقد المسرحي على ذاكرة المسرح العربي. تضاف هذه المحافظة إلى فضل الاجتهاد.

خلافا لهذا النقد الانطباعي، الملاحَظ أن النقد المسرحي العربي بدأ، عند بعض النقاد والباحثين المسرحيين العرب، يهتم بالعلامات المسرحية من منظور سيميائي، حيث يكون موضوع التحليل هو العرض المسرحي نفسه أو النص الدرامي. "صحيح أن اتجاه النقد من الداخل قد تطور عالميا ومحليا مؤسسا نفسه في المدارس الشكلية والسيميولوجية المهتمة ببنية العمل الفني التي تمنحه خصوصيته الفنية أو الأدبية، بينما التحق اتجاه النقد من الخارج بالدراسات السوسيولوجية ومناهجها المختلفة مثل البنيوية التوليدية والسوسيوثقافية، غير أن التوجهات الأحدث قد مزجت بين التوجهين في منهج جديد نطلق عليه (السوسيوسيميولوجي) أو علم اجتماع العلامات الذي يعتمد على دراسة علامات البناء الداخلي/الجمالي بمرجعية اجتماعية تحلله وتفسره وتقيمه في ضوء المجتمع المعبر عنه والمتوجه إليه"(67).

السوسيوسيميولوجي، المشتق من السوسيوسيميولوجيا، يدل على أن العلامات لا توجد فقط في المسرح، بل إنها موجودة كذلك في المجتمع. ذلك "أن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان عبارة عن علامات تشكل انعكاسا للثقافة المجتمعية التي تخبر عنها وتكشف عن هُويتها؛ فالطقوس الاجتماعية واللباس والأداء الفني والأدبي، وكل مظاهر الحياة الاجتماعية علامات نستند إليها في التواصل مع الآخر (الإنسان والفضاء الذي يحيط بنا)"(68).

والعلامة في المسرح متعددة الدلالة لأنها "لا تحمل معنى واحدا، ولكنها تعطي دلالة لمعاني مختلفة"(69). من ذلك على سبيل المثال "أن اللباس في العرض المسرحي قد يدل على المكانة الاجتماعية في العرض، وقد يدل على حالة التهكم والسخرية مثلا، وقد يدل على البعد النفسي كذلك، وقد يدل على الغنى والفقر..." (70). لذا، فإن"عالم المسرح غني بالعلامات المتنوعة لسانية وغير لسانية. وبذلك فالدال فيه متنوع وليس من صنف واحد، ومن هنا اعتبر المسرح أبا للفنون. ولأن الأمر كذلك، يتعين على التحليل أن يدرس مختلف الدوال فيه ومدلولاتها وعلاقات بعضها ببعض لتشكيل الدلالة المسرحية. وهذا هو ما تحرص عليه بالضبط سيميائيات المسرح باعتبارها علما للعلامات المسرحية، التي هي فرع من السيميائيات العامة: علم العلامات"(71).

تتيح مقاربة وتحليل العلامات المسرحية، وفق منهج يعتمد الوصف والتحليل الدراماتورجي، الحدَّ من إصدار الأحكام والتأويل، الذي قد لا يستند إلى معطيات من موضوع التحليل ذاته، أو قد

يكون هذا التأويل وليد الخيال المجنَّح. وفق هذا المنظور، يبدو أن النص الدرامي العربي في حاجة إلى تحاليل ومقاربات من هذا النوع، مع مراعاة السياق العام، بدءا من نصوص الدراميين العرب الرواد إلى اليوم. وذلك بهدف تحديد أشكال وأنواع وجماليات الدراماتورجيا العربية من داخل النصوص الدرامية، والوقوف عند التغيرات التي طرأت عليها، والبحث عن الأسباب التي أدت إلى ذلك. وكذلك من أجل تحديد القضايا التي انشغل بها المسرحيون العرب من خلال نصوصهم الدرامية. وهذا مشروع لا يمكن أن ينجزه باحث بمفرده(72).

والنص الدرامي قد يكون مطبوعا، لذلك يمكن العودة إليه باستمرار من أجل التدقيق وفحص التحليل ومراجعته إن اقتضى الحال ذلك. أما العرض المسرحي فليس كذلك، إنه محدود جدا في الزمان والمكان. وحتى لو تكرر عرضه، فقد لا يتطابق كل عرض مع سابقه أو لاحقه كل المطابقة. ومع ذلك، يمكن تحليل العروض المسرحية متى أمكن ذلك. هذا، علما بأن تحليل العرض المسرحي المسجَّل ليس هو تحليل العرض المسرحي الذي تمت مشاهدته مباشرة.

الهوامش

1-أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة، القنيطرة، المغرب، ط/1، 1999، ص/198.

2-انظر أرسطو، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط/ 2، 1973، ترجمة عبد الرحمن بدوي. وكذلك أحمد بلخيري، دراسات في المسرح، مطبعة فضالة، المحمدية المغرب، ط/ 1، 2001. في هذا الكتاب توجد مقالة "أصول التراجيديا" وهي تحليل لكتاب أرسطو "فن الشعر".

3- هوميروس مبدع ملحمتي "الأوديسة" و"الإلياذة" التي كان فيها هيكطور، وهو من زعماء طرودة، شخصية رئيسية. انظر "الإلياذة"، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان،ط/5، 1982، ترجمة عنبرة سلام الخالدي.

4- سوفوكليس، تراجيديات سوفوقليس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط/1، 1996، ترجمة عبد الرحمن بدوي.

5- محمد عابد الجابري،ابن رشد سيرة وفكر دراسة ونصوص، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط/ 3، 2007. لم يدرج يوسف كرم في كتابه "تاريخ الفلسفة اليونانية" (دار القلم، بيروت، لبنان، دون ذكر سنة الطبع ورقم الطبعة) كتابي "الخطابة" و"فن الشعر" ضمن المنطق عند أرسطو.

6- انظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة، القنيطرة، المغرب، .1999

7- أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/ 2، 1973، ص/.51

8- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/3، 1980، ص/33.

9- نفسه، ص/ 80. في الكتاب كُتبت Les Oprettes عوض Les Opérettes وهو خطأ مطبعي. في كتاب "مسرح يعقوب صنوع" لنجوى إبراهيم فؤاد عانوس أُلقيت هذه المحاضرة سنة 1902. "ذكر صنوع قصة تأسيس مسرحه في محاضرة شاملة دعته إلى إلقائها جمعية تعاون الأفكار في سنة 1902، ثم نشر هذه المحاضرة في كتابه "حياتي شعرا ومسرحي نثرا في عام 1912"". مقابل كلمة Les Oprettes وضع محمد يوسف نجم كلمة "الغنائيات"، ومقابل الكلمة نفسها وضعت نجوى إبراهيم فؤاد عانوس "التمثيليات الغنائية". في المرجعين مع كُتبت Les Oprettes.

10-تمارا الكسانروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط/ 2، 1990، ص/122، ترجمة توفيق المؤذن.

11- لإبراهيم حمادة فضل الريادة في هذا المجال من خلال كتابه "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" (انظر دراسة أحمد بلخيري لهذا المعجم في "المصطلح المسرحي عند العرب". بعده ظهر "المعجم المسرحي" لماري إلياس وحنان قصاب حسن (ط/ 1، 1997)، و"معجم المصطلحات المسرحية" (ط/1، 1997، ط/2، 2006) الذي أعده أحمد بلخيري.

12- عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا،

13- رضا غالب، الميتاتياترو المسرح داخل المسرح، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح 42، 2006.

14-عبد الفتاح الشادلي، العجيب والسحري في المسرح المغربي، مطبعة أنفو-برانت، فاس، المغرب، ط/ 1، 2009. 15- محمد أبو العلا، اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، طوب بريس، الرباط، المغرب، ط/ 1، 2004. انظر دراسة أحمد بلخيري لهذا الكتاب في "سيميائيات المسرح".

16- لويز مليكة، الديكور المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ط/2، 1981.

17- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق-مغرب،ط/1،1994.

18- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان،1975.

19- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)،المركز الثقافي العربي، ط/1، 2007.

20- استُعمل مصطلح الإثنوسينولوجيا من لدن منصور عمايرة لدراسة شكل فرجوي أردني يسمى "التعليلة" في كتابه "المسرح الأردني جماليات مسرح الطفل العلامة المسرحية"، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط/ 1، 2013. 21- الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص/13.

22- نفسه، ص/16.

23- في الطبعتين معا "منفصلين" وهو خطأ نحوي. في طبعة 1994 كانت بداية الفِقرة ب"ثمة مشكلة واجهتني في هذه الدراسة..." ص/20. وفي طبعة 2010 كانت بدايتها ب"ثمة مشكلة تواجه الباحث في هذه الدراسة..." ص/16.

24- نفسه، ص/20.

25- النص المسرحي عند أكرم اليوسف هو العرض المسرحي.

26- نفسه، ص/90.

27- نفسه، ص/55.

28- نفسه، ص/97.

29- نفسه، ص/122.

30- في النقد المسرحي، ص/30.

31- هذا العنوان غير موجود في فهرس الكتاب.

32- في هامش صفحة 149 كتب الناقد:"عرض وتلخيص ونقد لكتاب رونالد جراي R. Gray، عنوانه: Brecht –مقال كتب لمجلة المجلة الحادي والسبعين، ديسمبر 1962- وكثيرا ما عرضت وتعرض لبريشت مسرحيات على مسارحنا العربية". مضمون هذه الإشارة الأخيرة ينبغي أن يوضع في سياق زمن نشر الكتاب وهو 1975.

33- نفسه، ص/35.

34- نفسه، ص67.

35- نفسه، ص/69.

36- نفسه، ص/74.

37- نفسه، ص/67. الحوار الذي بدأت به المسرحية.

38- نفسه، ص/76.

39- نفسه، ص/73.

40- نفسه، ص/72.

41- نفسه، ص/68.

42- أرسطوطاليس، فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط/ 2، 1973، ص/26. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي. 43- نفسه، ص/5. 44-45- نفسه، ص/6/7.

46-47-الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990-2006، ص/240.

48- في الجزء الثالث من كتاب "سيرة المسرح" لروجيه عساف تم وضع "الباروك" مقابل "الكلاسيك" في السنوات الأولى للقرن السابع عشر49-50- 51-الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990-2006، ص/240.

52-53-54-55-56-57 -نفسه، ص/242.

58-59- نفسه، ص/244.

56-61-62-63-64-65- نفسه، ص/245.

66- نفسه، ص/242.

67- حسن عطية، كيف تكتب مقالا نقديا..رديئا؟ (2) التحيز المسبق،المجلة الإلكترونية "الفرجة"، 26 يوليوز 2014.

68- عائشة الدرمكي، سيميائيات النص الشفاهي في عُمان، كتاب نزوى الإصدار الثامن عشر ابريل 2013، ص21.

69-70- منصور عمايرة، المسرح الأردني البدايات جماليات مسرح الطفل العلامة المسرحية، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط/1، 2013، ص/212/211.

71- أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/ 1، 2010، ص/39. عنوان الكتاب هو في الوقت نفسه عنوان الدراسة الأولى فيه من حيث الترتيب.

72-انطلاقا من هذه الرؤية المنهجية، أنجزت كتابا، قيد الطبع، عن نصين دراميين للزبير بن بوشتى هما "أقدام بيضاء" (ط/ 1،2008) و"يا موجة غني" (ط/1،2000).

****

صدر حدیثا