حوليات آداب عين شمس المجلد ٥٠ (عدد يناير – مارس ٢٠٢٢)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

التمركز الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي

وئام وافي علي*
يوسف هاشم عباس**

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية
wiamwafi2@gmail.com
yasufhashim@yahoo.com

المستخلص

تعتمد عملية تحليل النص في العرض المسرحي والكشف عن دلالاته على مجموعة من التنظيرات والقوانين التي تحكم آليات اشتغال الجهد النقدي على النص، وهذا ما دفع الباحثان إلى تبني موضوعة البحث (التمركز الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي)، وقد قام الباحث بتقسيم بحثه إلى الآتي:

مشكلة البحث، التي تحددت بالتساؤل الآتي: ما هي الكيفيات التي يتحقق بها التمركز الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي؟

الإطار النظري، قسمه الباحثان إلى مبحثين جاءت على النحو الآتي:

المبحث الأول: فلسفة التفكيك المصطلح والمفهوم، وتم البحث فيه عن فلسفة التفكيك وأبرز طروحات جاك دريدا.

المبحث الثاني: التمركز الدلالي لأداء الممثل.

وأخيراً توصل الباحثان الى مؤشرات الإطار النظري واعتمادها أداة لتحليل العينة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث): فقد تم تحليل العينة وهي المسرحية العراقية (مطر بغداد).

الفصل الرابع (النتائج والإستنتاجات): توصل الباحثان الى عدد من النتائج والإستنتاجات، وختاما البحث بقائمة المصادر.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٢.

المقدمة

يتشكل العرض المسرحي في بناءه الدرامي من منظومة علاماتية تحكمها العلاقات بين الدال والمدلول، ومن هنا إنطلق (جاك دريدا) في بناء إستراتيجيته للقراءة، فكانت مصطلحات، الأثر والكتابة، الحضور والغياب، والمركز والتمركز، والإختلاف، أدوات فاعلة في تقويض النص وتهشيم العلاقة بين الدال والمدلول إذا ما طبقنا ذلك على العرض المسرحي، بوصفه نصاً فإننا سننتهج إستراتيجية التفكيك بجميع تفصيلاتها للوصول لماهية العلامة من خلال عملية الإرجاء والتأجيل، وهو ما يتيح للمتلقي قلب الموازنة الأصلية في الفهم للوصول إلى مديات جديدة تخالف الواقع وتدحضه، وهذا ما تكشفه لنا آلية التفكيك، وانطلاقاً مما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة البحث في السؤال الآتي: ما هي الكيفيات التي يتحقق بها التمركز الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

١-تكمن أهمية البحث كونها دراسة تفيد المختصين من ممثلين ومخرجين وعاملين في الحقل المسرحي.

٢- تفيد الدارسين في الدراسات الأولية والعليا في التخصص المسرحي.

هدف البحث:

الكشف عن الكيفيات التي يتحقق بها التمركز الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي.

المبحث الأول: فلسفة التفكيك..المصطلح والمفهوم

تمثل الطروحات النقدية عمق فلسفية يتم من خلاله التعامل مع النص والكشف عن طبقات المعنى فيه والتعرف على بواطنه وظواهره من خلال فحص النص والتماهي معه فكريًا واجرائيًا، وانطلاقا من طروحات سوسير وبيرس في التعرف على السيميولوجيا، وما تبعها من نظريات تقدية مثل النظرية الشكلية والتأويلية والبنيوية، والنصية، والتفكيكية، نرى ان هذه النظريات تحاول تحقيق انجاز فكري لم تستطع باقي التظريات تحقيقه ومن ثم الافادة من هذا الارث الانساني، وانطلاقا من العلامة التي أصبحت مرجعية جمعية لكل النظريات النقدية تقريبًا، فبعد تصنيف (دي سوسير) الكلمات على أنها أنقى علامات مركبة مـن وجهين أو طرفين متصلين، الوجه الأول يسمى الدال Signifier وهو " حقيقة نفسية، او صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية "، اما الوجه الثاني فهو المدلول Signified اي " الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول"، أما أوطروحه بيرس فقد تجاوز مفهوم الكلمات وجعل العلامة ذات مدلول منطقي كوني، من خلال تقسيمه الثلاثي للعلامة انطلاقًا من الموضوع – الركيزة، والمصورة وأخيرًا المفسرة، مع تأكيد بيرس على أن "الصورة الذهنية هي مركز العلامة وليس الشيء الذي يحيل اي شيء آخر"

ويرى بيرس ان هناك ثلاثة انواع للعلامة هي على النحو الاتي:

١. الأيقونة Icon " هي علامة تحيل الشيء التي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها "أي وجود نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير اليه مثل الصورة الفوتوغرافية.
٢. المؤشرة Index " علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"، أي ان هناك علاقة سببية بين العلامة وموضوعها مثل الأعراض الطبية.
٣. الرمز Symbol "هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبًا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة " فالعلاقة هنا غير معللة وانما تخضع لعلاقات اتفاقية أو عرفية.

ان اشتغال العلامة على اساس العلاقة الراسخة ما بين الدال والمدلول مهد الطريق لظهور التفكيكية وهي تحاول نقد البنيوية، انطلاقًا من مفهوم الحضور والغياب (الدال والمدلول)، وتهشيم العلاقة الراسخة من خلال تحويل مسار الدلالية إلى حركة الدال، والتنقيب عن الفجوات والتناقضات داخل النص، انطلاقا من فهم مستويات اللغة والتركيب.

وجاء(دريدا)، بالتفكيك الذي يمثل نظرية فلسفية تحاول قراءة النصوص على اختلاف مشاربها وأجناسها، اعتمادا على مفهوم التناص وحركة الدوال لانتاج الدلالة، ويُعد تراجع البنيوية ناتجاً عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال، ومراهنتها على وحدة الدال والمدلول حيث توحي دائماً بمفهوم العلامة داخل ذاتها بالفرق بين الدال والمدلول حتى وان تم جمعها بأنها وجهان لعملة واحدة' ويهدف التفكيك الى كسر الثنائيات التقليدية (داخل/خارج)،(دال/مدلول)، (المركز /الطرف).

يعرف دريدا التفكيك بأنه: "تحليل سيميولوجي، لتكوين أيديولوجي موروث، اي تجزيء لعناصر النص، الى وحداته الصغرى والكبرى، انه عملية فهم لتركيب العمل الأدبي"، فالتفكيك هو تجزئة النص والتعرف على بنية اللغة وانتظام تراكيبها، للكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول، لإنتاج معنى متغاير غير راسخ، ويعمل التفكيك على هدم التراتبية وتآلفاتها انه "ليس مذهبًا هرمنوطيقيا بالقطع بل يمكن تسميته مؤقتًا استراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقة انه ممارسة وليس نظرية". إنّ تحليل النص على وفق استراتيجية التفكيك يعني ايجاد تفسيرات متعددة للنص، لا تستند إلى حقائق نهائية ويمكن ايجاز مشروع دريدا في التفكيك الى:

١-الاختلاف ٢- نقد التمركز ٣- علم الكتابة ٤- الحضور والغياب.

اذا كان التفكيك يعني فك المكونات والأجزاء وحلها لغرض معرفة مصادرها، وهو ما كان متوقعاً من ثنائية (الشكل × المضمون) الذي أشره (دريدا) في الثنائيات التي انطوت عليها الثقافة الغربية فأن العلامات والرموز هي الاخرى قابلة للتفكيك والنقض والهدم فهي ليست الدال والمدلول او نتاج اتحادهما، بل اختلافهما، فالتأثير الذي تخلقه الصورة والملصق والايماءة يمثل عند (دريدا) بالتوجه الذي يسلكه الفهم على نحو يدفع الذهن الى الوعي او الادراك، ولذلك يوجه(دريدا)، المتلقي الى البحث ليس عن التشابه بين العلامة (الصورة)، وبين معناها او بين دالها اومدلولها فـ "الذهن يتحرك بحثاً عن شيء بعيد عما موجود في الصورة بمعنى البحث عن شيء قد خلف بصماته الشبحية على الصورة، وهي بالضبط وظيفة الاختلاف".

وتشير النظرية الأولى (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى "ويرى دريدا ان كل علامة نؤدي هذه الوظيفة المزدوجة، اي الاختلاف والتأجيل، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاخلاف والتأجيل، وليس من خلال الدال والمدلول، وبمعنى ان بنية العلامة هي الاختلاف الذي يعني ان العلامة شيء لا يشبه علامة اخرى، وشيء غير موجود في العلامة على الاطلاق"، وعدم الخضوع لحالةٍ مستقرةٍ، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والبحث عن المعنى الغائر في الاعماق.

وللاختلاف ثلاث معان متداخلة فيما بينها، لاسيما في الدراسات النقدية المعاصرة، والمعاني هي:

١. يعتبر الاختلاف من المفاهيم العامة عند سوسير ودريدا، ويعتمد عليه في النظرية الادبية.
٢. توجد في اللغة اختلافات، اي ان العلامة لا تمتلك ممونها، وهذا ما يميزها عن باقي العلامات، داخل محور الاستبدال.
٣. يكون الاختلاف اول شرط لظهور المعنى، ويمكن التعرف عليه انطلاقًا من رصد التشابهات، أي الهوية/ الغيرية.

أن كل معنى مؤجلاً بشكل لا نهائي، وكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقاً من اختلافاتها المتواصلة، التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرّة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أنّ هناك بناءاً وهدماً متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى .

ينهض التفكيك على حقيقة ان الدوال ذات بنية متحركة، متناقضة، انطلاقًا من هيمنة الزمان واختلاف المكان، فالمعنى الموجه لابد ان يحيل الى معنى أخر مغيب بسبب سلطة المكان، وهو ما ينتج تعدد وتنوع في طبقات المعنى داخل النص. ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

١.إنّه يقوم على اختلاف الدوال، وينتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث، أو تقديم المكتوب على المنطوق .

٢.يتخذ الاختلاف عادةً شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة : (الخير ـ الشر، الطبيعة ـ الحضارة، الإنسان ـ البنية، ... الخ)، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية، وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه، ويترتب على ذلك أنّ المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع.

ويرتبط التمركز في أوطروحة دريدا الفلسفية بعملية تهشيم القيم التي هي خارج النص والتي تشكل الأساس في منح المعنى داخل النص، وسيتناول البحث مفهوم المرز في المبحث الثالث عند دراسة مركز الدراما.

أما المفهوم الثالث (علم الكتابة)، فتنهض على عملية نقد ثنائية سوسير (الدال والمدلول)، فالدال عند سوسير هو تشكل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات ـ كما هي عند سوسير ـ إلى نظام للآثار،كما هي عند دريدا ـ

ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور، ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته، فالكلمات المُتسِمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إنّ فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى.

ويعني تُثبت الكتابة ـجعلها في موضعاً جامداً للمعنى لأنّها تقوم بذلك بمعزل عن النسق الحيوي الذي يفترضه الكلام المعبر عن الحقيقة، وفي هذا الإطار كانت الكتابة على الدوام تابعة لرتبة الكلام وخاضعة له، وتمتاز تلك العلامات بخصائص مهمة تمتلكها الكتابة ولا يمتلكها الكلام، منـها :

١. يمكن تكرارها مع غياب سياقها .
٢. قدرتها على تحطيم سياقها الحقيقي، وقراءتها ضمن أنظمة سياقات جديــدة .
٣. قابليتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات لتشكيل فضاءٍ جديدٍ للمعنى .
٤. قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى مرجع آخر في السياق النصــيّ.

ومن المهم ذكر أنّ " حضور الكتابة وإنجازها لنفسها يُعدّ تهديداً لمركزية حضور العقل، ومركزية حضور السلطة، ومركزية حضور الجسد خارجها، وإذا كان ثمة حضورٍ للحقيقة فإنّه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز، لا لتكون مركزاً بديلاً، ولكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب والممتنع، وما لم يُفكر فيه، والهامشي، والمنفي، وما لم يتخلق جسداً على المحتمل والممكن".

أما مفهوم (الحضور والغياب) فتشكل اهم المقولات التي اعتمدها دريدا،اذا يرتبط الحضور بالدوال اما الغياب فيشير الى المدلول، ويى دريدا ان معنى الحضور بوصفه جوهر وجود حضور زمني وتحديد للان او اللاحقة، حضور الكوجيتو امام الذات، وعي ذاتيه، الحضور المشترك للذات وللاخر والعلاقة بين الذوات كظاهرة قصدية للانا" ان ارتباط الحضور بالقصديى حقيقة لا غنى عنها، فلا يتشكل النص اي نص دون وجود قصدية تقف وراء افكاره ومعتقداته وكيفيات رؤيته واليات طرحه، وهذه القصدية نؤمن حضور دوال معينة من اجل تغييب مدلولاتها، وهو ما يبرز ثنائية الحضور والغياب.

وتنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف، فتعارض الدلالات التي يقوم عليها الاختلاف، وحضور الدال وتعدد مدلولاته، وغياب أو تغييب بعضها، والمتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، كلّ ذلك يؤكد أنه ليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة اختلافات وحسب، وهناك سعيٌ وراء المُغيّب في اللغة، والمعاني المُؤجلة بشكل لا نهائي، وهذا يدفع إلى الحدّ من هيمنة فكرة الحضور.

التفكيك لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة معينة في معرض نقده للتمركز الغربيّ، أو أنّه لا يسعى إلى تقديم بديل عن تناقضات هذا التمركز، إنّما يمارس قراءة وكتابة نقدية مزدوجة تهدف للوصول إلى منطقة مغلقة تضفي التناقض على المعاني وتصبح غير قابلة للتحديد، وتكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع التفكيك تقديمها هي: تمُوضع المتاهات في ثنايا النصوص وأنظمتها الدلالية، ان حضور الاثر يعني استقراره، وهنا تعمل التفكيكية على تهشيم هذا الاستقرار ىنتاج معاني مختلفة لا تملك الجزم في تحديدها تفكيكيا.

ان التفكيكية بوصفها نظرية فلسفية قائمة بذاتها واستراتيجية قراءة شكلت زمن جديد لنقد جديد ثار على جميع النظريات التي سبقته لا سيما البنيوية، بحيث اوجدت ملامح نقدية جديدة، مهمته الاساس تغيب المعنى وتهشيم السلطة وايجاد تمركزات جديدة، تختلف كليا عن المعطيات الميتافيزيقية الثنائية. والدخول في فضاءات جديدة تتعدد بها طبقات المعنى، بسبب تغيب المدلول واللعب الحر بالعلامة.

المبحث الثاني : التمركز الدلالي لأداء الممثل

ان أوطروحات دريدا في استراتيجية التفكيك تنهض على تهشيم المركز، اي مجموعة القيم الميتافيزقية التي تمثل المرجعية في فهم النص، ولاسيما ان الفكر الانساني عموما والفكر الغربي على وجه الخصوص، يرى ان الحياة فكريا تنهض على كم من الثنائيات المترادفة، الليل والنهار، الرجل، المرأة، الجنة، النار، الخير، الشر، ويمثل الطرف الاول الجانب الايجابي امام الطرف الثاني الذي يكون سلبيًا او اقل شأننا من الطرف الثاني، هذا التمركز حول المفاهيم هو من هاجمه دريدا، على اعتبار ان هذه الثنائيات قد غيبت الفكر الانساني من الرؤية الحقيقية للاشياء، خصوصا وان هذه الثنائيات هي مصدر المعنى لأي نص أدبي او غير أدبي.

جاء ظهور التفكيكية كرد فعل على نظرية (سويسر)، التي تقول ان العلامة اللسانية هي وحدة الدال والمدلول حيث دائماً مايوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول حتى ان تم جمعها بأنها وجهان لعملة واحدة، ويهدف التفكيك الى كسر الثنائيات التقليدية (داخل/خارج)، (دال/مدلول)، (المركز /الطرف)، عبر كسر التراتبية وهشيم الثنائيات التي اقامتها الميتافيزيقيا.

ينهض تفكيك المركز على اساسين اثنين يمثلان المنطلقات الفكرية للنقد التفكيكي، وهذين الاساسين هما:

١- التوجه نحو البنية والتركيب بشكل مستمر، وكلّ الأنظمة والبنى تمتلك مركزاً (نقطة للأصل).

٢. كلّ الأنظمة أو التراكيب تتألف من أزواجٍ أو ثنائيات متعارضة، وهذه الثنائيات هي الأصلُ في مشروع هدم التمركز، وهناك، بشكلٍ دائمٍ، طرف له أهمية تفُوق أهمية الطرف الثاني في هذه الثنائيات.

ويؤكد دريدا أنّ مهمة الاستراتيجية التفكيكية هي تفادي تسكين المتعارضات الثنائية الميتافيزيقية، فمن خلال اختلافها يتولد المعنى.

إن طبيعة المركز، وسلطته في فضاء النصوص، نجد له صدى واضح ومباشر بل اساسي في النصوص الدرامية التي تنهض على جملة من الثنائيات الاساسية مثل (الشجاعة، الجبن، الخير والشر، الاخلاص والخيانة، الحب والكره، الكرم والبخل، الغنى والفقر)، لذا فان عملية تفكيك النص الدرامي من خلال نظرية اللعب الحر للعلامة لابد ان يستهدف هذه الثنائيات من اجل تقويضها، وايجاد تمركز جديد داخل النص يختلف عن التمركز الذي هو خارج النص.

ويرى دريدا ان الهدف من نقد التمركز حول العقل إلى تحطيم الأصل الثابت للمعنى بوصفه مصدراً، وتقويضه وتحويل كل شيء إلى خطاب، وتذويب الدلالة المركزية، ومن خلال هذه العملية تتحول الكتابة إلى أهمية قصوى، ويصبح الاهتمام بالكلام مضمحلاً، ولا شك أنّ التمركز حول العقل في الفلسفة الأوربية قد نهض على الاهتمام بالكلام على حساب الكتابة، وقد فتح هذا التوجه مركزاً آخر هو التمركز حول الصوت، ان طبيعة التمركز تفترض التعامل الواعي مع محتملات انتاج المعنى الادائي له، لان لغة الجسد، والاداء الحركي مرافقا لدراما الصوت، يحيل المتلقي الى التعرف على فضاءات حركة المعنى وتشكله بعيدا عن المرجعيات البنائية لطبيعة الموضوعة نفسها.

فقد حاولت الدراسات النقدية الفنية المعاصرة، البحث عن تنميط طبيعة الاداء ومن ثم رسم حدود انتاج الدلالة وحركتها سواء داخل تمركز العرض نفسه، او التمركز خارجه، اذ ترتبط موضوعة اداء الممثل بالعديد من الطروحات الجالية والدلالية، والتي حاولت فهم البعد الدلالي لطبيعة الحركة نفسها، انطلاقا من ربط هذا الاشتغال بالعلوم المجاورة، مثل: (التفسير البيولوجي، والفهم الانثروبولوجي، فقد اكدت " البحوث الانتروبولوجية على ان هناك في حياة الشعوب ممارسة لتكنيك يومي اعتاد عليه الناس في حياتهم اليومية وهناك تكنيك خارج عن الحياة اليومية في ثقافة كل شعب"، هذا ما وجد سعة معرفية ووسائل مفهمية ساهمت باكتشاف اساليب جديدة ومتنوعة لاظهار البعد الدلالي الذي تتمركز حوله ادائية الممثل، وكيفيات توظيف منظوماته (الجسدية والذهنية والنفسية).

لكون جسد الممثل يدرك بوصفه ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفته كونه وسيطا للاتصال من خلال استخدام رموز ايحائية ، تسعى الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لاجل اكتشاف المعنى ودلالته ، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسد هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصية ، اما اذا اضفنا علاقة اخرى ضمن اشكال جديدة فأنها تكون لنا دلالة اجتماعية او فكرية، فتكون الدلالة "حالما كان هناك جزءان او اكثر مجتمعات مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً.

ان جسد ووجه الممثل قادر على التعبير والتماهي، فقد كان "الممثل في العصور الاولى لحركة المسرح يرتدي القناع ليخفي ملامحه بقناع ضاحك او باكي لكن على مر المراحل اكتشفت نظريات ومدارس فن التمثيل بان للممثل طاقة يستطيع التعبير بها عن نفسه من خلال الدور بقناع واحد منفتح الدلالات من شانه ان يصنع لنا ادوارا متعددة في لحظة اداء الدور الواحد"، هذا الاكتشاف وجد مسحات تثوير لادائية الممثل، واعتماد الورش والمختبرات لدراسة جسد الممثل، بوصفه تقنية يحافظ الممثل فيها على ديمومة تطوره لمهاراته، وابتكار انساق حركية تسهم في بناء المعنى وانتاجه.

ان التجربة المسرحية قائمة بحد ذاتها على التحول والتغيير وفق التطورات الاجتماعية المحايثة لعصر يمر بالاكتشافات العلمية والتي تؤمن بفكرة التجديد، لذلك فان عمل الممثل يتصدر هذه الفكرة لاسيما وقد تطور اداءه وفق المراحل التاريخية المتعاقبة الذي اشتغل المسرح تارة على جسد الممثل بوصفه عنصرا مركزياً في العرض المسرحي، وتارة اخرى اشتغل على التكنولوجية التي قللت من اهمية وهيمنة الممثل المسرحي. على الرغم من ذلك لا نستطيع ان نتخيل عرض مسرحي دون ممثل، كونه يشكل العلامة والدلالة الكبرى لوجود الاتصال والتواصل المقنع لعملية التمثيل فهو أهم وسيلة لأثراء العملية المسرحية.

يرتبط الاداء التمثيلي بالفضاء الثقافي الذي يعيش وسطه الممثل، وهذا ما يجعل الاداء متطور على مستوى المنظور التاريخي، اذ "لا يمكن ان نتعرف على جسد الممثل بمعزل عن مفهوم هذا الجسد وفلسفته ضمن الحضارة التي ينتمي اليها، او تاريخه الطويل المفعم بالمعتقدات التي تتحكم بسلوكياته وذوقه وافراد مجتمعه، الذي يشكل نمطًا من العلاقات بين المجتمع الواحد، وهذه العلاقات انما هي الفعل الحياتي، التي تدفع بالناس لصياغة العلاقات الاجتماعية ضمن زمان ومكان"، لاسيما وان المهارات الحركية تتأثر بطبيعة تطور المجتمع، وحركته التقنية، ولكن يبقى الاساس هو كيفيات التحكم بالطاقة والسيطرة على الجهاز العضلي للممثل، "الانبساط العضلي او الاسترخاء الجسدي الذي يكون بحالة حركة وفعل حتى وان كان صامتا على خشبة المسرح هو ناتج ترويض وتمرين الجسد الذي يتمتع به فالممثل يبقى يتعامل طيلة العرض لاصدار اوامر لجسده بكيفية الحركة، المشي، الجلوس، الوقوف وهو بذلك يحدد الحركة بالتعبير عن الافكار التي يطرحها جميع هذه الحركات تشتغل عن طريق العضلات كل عضلة من هذه العضلات تتطلب جهدا وطاقة لتوزيعها بشكل منظم واضافة الى ذلك ان يكون هناك تبرير ينعكس ويتخذ وضعية ما في جسد الممثل لتلك الحركة لان كل فعل على خشبة المسرح مرتبط بهدف وهذا الهدف يكون مبرراً له من قبل الممثل ليستطيع التعامل معه" وهذا ما يجعل حركات الممثل في خطاب العرض المسرحي، متجانسة مع الطروحات الفكرية للنص، وكذلك متساوقة مع التطور الدرامي للاحداث، فلا شيء يحدث ارتجالا او بالصدفة وإنما يتم الاعداد والتهيئة لكل حركة، لان "الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل وادراك المشاهد، انه لا يعني وجود شخص حاضر امامنا ولكن تغييرا مستمرا وتفتحا يتم تحت ابصارنا، انه جسم في حالة حياة، لقد تم تحوير الطاقة المتدفقة اثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقعة".

فالممثل طاقة جسدية وعقلية نفسية، يستطيع توظيف كل ما ينتمي لجسده من اجل انتاج الدلالة وحث المتلقي الى تفسير النص والكشف عن مستويات المعنى لان "كل حركة او صوت في المسرح لا يخلو من الدلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والاصوات في المسرح"، فإن جسد الممثل على خشبة المسرح يثير الانتباه العضوي، لحركة او فعل فهو يتحرك ضمن هدف يحدثه الجانب الذهني لاستجابة الجانب العضوي، ومما لاشك فيه ان فعل الممثل القصدي تترتب عليه احداث سابقة ولاحقة فهو يتحكم باعضاءه بشكل ارادي وهذا التحكم يعد من الشروط الاساسية للممثل بالانتباه والتركيز على ارادته فوق خشبة المسرح. كما أن "جسد الممثل لا يتحدد ضمن نسق معين انما ينطلق نحو الاكتشاف في جغرافية الجسد، واللعب في تضاريسها المكتشفة وضمن انساق جديدة من الحركة، لكن هناك حدود مرسومة له، تميزه عن سواه من الممثلين، رغم ان هناك تشابه في الافعال والسلوكيات بين الممثلين، والممثل يجهد نفسه باحثا عن شيء يميزه عن الاخرين، ويتم ذلك عبر الجسد، لأن مفهوم جسد الممثل على المسرح، ليس ثابتا في جميع الانواع المسرحية، الا انه يتطور ويتحول ويتغير" انطلاقا من طبيعة التقنيات الادائية والمهارات الحركية التي يمتلكها ويكتسبها الممثل سواء اثناء التمرين او اثناء العرض المسرحي.

ان عملية بناء الشخصية في الدراما لابد ان تنهض على ما هو منطوق به، وغير منطوق، مثل طبيعة الحركة الايماءة، فهي ادوات تحقق عمق للشخصية، لان الناس "اثناء ادائهم لأي فعل يأتون بتعبيرات وإيماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصيتهم"، وهو تداخل فاعل بين حركة الشحصية من جهة وحالتها النفسية من جهة اخرى، لان طبيعة الافعال التي تقوم بها الشخصية لا تكشف بشكل كلي عن مضمونها الفكري والنفسي دون معرفة طريقة القيام بالفعل وطبيعة ردود الافعال التي تظهر على الشخصية، من المؤكد ان الفعل الذي تقوم به الشخصية مهم ولكن الاهم "كيف تفعله"، لان هذه الكيفية هي التي تحمل دلالة الفعل بصورة مباشرة.

ان البناء الدرامي للعرض المسرحي، يحمل نوعين من العلامات، وهي على النحو الاتي:

أ-العلامة اللسانية (اللفظية) ويقصد بها الكلام المنطوق وعلامات الكتابة او الحروف بأي لغة كانت.

ب-العلامة غير اللسانية(غير اللفظية) وهي التي تقوم على انواع سننية اخرى غير الاصوات والحروف، ويمكن ان نقسمها الى علامات عضوية مرتبطة بجسم الانسان مثل حركات الجسم واوضاعة، وعلامات اداتيـة تحيل الى اشياء خارجة عن العضوية الانسانية مثل الملابس والموسيقى.

مؤشرات الاطار النظري:-

١. التمركز حول الدال حركة جسد الممثل، وتهشيم المدلول، المعنى المباشر، لانتاج الدلالة.
٢. ارجاء الدلالة الادائية وتأجيل المعنى لجسد الممثل.
٣. يحقق تمركز انتاج معنى في اداء الممثل من خلال القدرة على الارجاء والتاجيل.
٤. تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول بإنتاج دلالة متغيرة في اداء الممثل.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولا: منهج البحث

أعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي.

ثانيا: أداة البحث

أعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كوسيلة قياس.

ثالثا: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية وهي مسرحية عراقية

أسم المسرحية: مطر بغداد

أسم المؤلف: عماد كاظم

أسم المخرج: صفاء الدين حسين

تحليل عينة البحث:

يفتح الستار على براميل رثة وعواميد كهرباء تعمل على رسم تشكيلات بصرية نستدل بها على الجو العام وطبيعة البيئة الفقيرة التي ستجري بها الأحداث. يظهر البطل بزيه الرث الممزق وهو يقول: الا تصحون من نومكم؟ نشاهد الإضاءة الليلية التي تعمل على خلق الإحساس بعزلة الليل المطبق على الناس الفقراء والمهمشين، وهنا نجد أن البراميل الصدئة التي تتوزع ضمن سينوغرافيا المسرح ستكون بمثابة المنازل أو مأوى الفقراء في هذه المدينة الفقيرة التي يسودها المهمشين.

يطرق الرجل على البراميل قائلا: أستيقظوا، أستيقظوا لأخبركم بخبر هام. يخرج رجل فقير تبدو على وجهه ملامح الفقر من البرميل ويقول بتعجب: وهل هناك خبر هام ؟! رجل آخر يظهر ويقول: سخيف لا تريد أن نحصل على أخبار ساذجة. البطل يغني أغنية: نصبح كل يوم وناكل عنب، ميصير دوم مغيمة، لابد أن تصحو السماء من جديد.

يدخل رجل مرتديا زي الصيادين البصريين حاملا طبلاً، وعلى نفس نغمة الرجل الأول يقوم بالغناء بلهجة خليجية، (هي هي هي، موت يزمال الى ان يجيك الربيع). وكأن تلك الكلمات يرُاد بها التفاؤل وسط واقع مأساوي رتيب، يحاول به أن يبشر بولادة مخلص يتلو بتأملاته ذلك الواقع ويجعله أجمل مما هو عليه، لكن بنظرة متشائمة يرجع الرجل الأول ويقول: لا لا لابد أن يأتي الربيع لتزهر الحقول ويورق الشجر ويهطل المطر، الليلة يولد هنا على الأرض نجم. يسمع الحديث رجل يرتدي قميص وبنطلون ذو ملامح غريبة مضحكة يبدو وكأنه مدرس، يتفاجئ ويقول باستغراب: الليلة يولد اليوم نجم على الأرض؟!

الرجل الأول: الليلة تولد معرفة من معارفنا.

الرجل الخليجي: المعرفة سؤال وجواب.

يخرج رجل آخر من برميل في الخلفية يرتدي أزياء رثة يقول: المعرفة سؤال وجواب.

الرجل الأول: من يعرف جواب لسؤال يربح شمعة.

الرجل البصري(وهو يضرب على الطبل): ما أسم معرفتنا؟

يريد الرجل الأول أن يقول لكن الجميع يكمم فمه ويمنعه من القول:

يقولون ولد، صمت، ضربات موسيقية، الجميع في حالة ذهول من شيء ما.

يقول الرجل ذو الملامح المغربية: ولد في أرض العراقة والتأريخ.

يقول الآخرين: ولد في زمان ومكان تحت وطئة الإستعمار الأجنبي.

يصعد المدرس على البرميل ويحرك يداه في دلالة الترقب والإنتظار، تعمل الإضاءة الموجهة عليه على مضاعفة هذه الدلالة بالإضافة الى خلق الجو العام بأن المكان رث وفقير مليء بمجموعة من الناس الكادحين. وسط المسرح نشاهد في مركز الإهتمام في سينوغرافيا العرض المسرحي، يظهر رجل تبدو عليه علامات المعرفة والثقافة من بين الجموع، ينظرون اليه، يحمل بين عينيه هما مثقلا بالمعاناة، يدفع عربة معاقين ويقول: كل ما نراه دم أو حبال.

يدخل الرجل البصري: ما أسم البلدة التي ولد فيها معرفتنا؟

يقول رجل فقير وهو يقلب البرميل ويحوله الى مهد يحركه برفق: ولد في بلدة تأن بالفقر والجوع.

وهنا تجد أن البراميل كعلامات دالة تتحول وظيفياً من بيت يأوي الناس إلى مهد فقير، نلمس ذلك عبر قدرة الممثل على التعامل الحركي الإيقاعي وقدرته على تحويل وظيفة قطعة من الديكور لتعطي دلالة مختلفة عن دلالتها في الحالة السابقة، وهنا نجد أن العناصر التي يتكون منها المنجز الإبداعي البصري بوصفه خطاب يمتلك طاقة تعبيرية تعتمد على إنتاج المعنى وفقا لنظم العلاماتية الباعثة للمعنى الممثل على استنطاق المعنى وخلق نوع من التحول الوظيفي من أجل التحول الى معنى آخر ينسجم مع ما وصل اليه التطور الدرامي، إذ يعمل صانع العمل عبر عناصر الخطاب البصري سواء الأزياء، صوت، الماكياج، الديكور، الإضاءة، والتي تعمل معا وتدخل في صميم العملية الإبداعية التي تتأسس على إنتاج الدلالة التعبيرية المراد إيصالها. ونجد أن التحول الوظيفي على مستوى إنتاج دلالات المعنى واضحاً حينما يتحول من برميل كما ذكرنا إلى بيت ومن ثم إلى مهد كما يظهر حين يستلقي على المهد ويتحرك ببطء، ويرافق ذلك موسيقى تصويرية مفعمة بالدلالات التي ترتبط بالبيئة العراقية وشجن الأم وهي تغني تنويمة الطفل.

ويقول الرجل صاحب عربة المقعدين: حينما يخضر التوت والبرتقال، حين تمتد رقعة حتى حدود الخيال، حين تخضر عشباً يهنى شذاها، والشموس التي أرضعتها سناها، حين يلمس الدجى قلبي ويجري في دمي فرح.

حيث يتم إعادة تشكيل بنية العرض المسرحي عبر تشكيل مجمل الدلالات التي تتكون منها البنية الشكلية، وكل ما يظهر من الأشكال والرموز والدلالات تأخذ مكانها المناسب في عملية صياغة المنجز الإبداعي المسرحي بوصفه خطاب. وفي هذه المرحلة نجد أن صانع العمل يعمل بشكل قصدي واعي على إثارة مجموعة من التساؤلات التي يبني عليها العمل، بعد أن قدم مجموعة من الدوال التي رسخت لدى المشاهد ثيمة العمل وخلقت الجو العام. وهنا نجد المهارة الإتصالية التي يعمل بها جسد الممثل المسرحي عبر توليد الدوال، حيث ارتسام ملامح السؤال والدهشة على وجوه الممثلين، بالإضافة إلى حركتهم التي تبعث بالتساؤل لدى المشاهد عما يريدون إيصاله من فكرة، لإن جسد الممثل وحركته يؤدي الوظيفة الأهم في مجمل العرض المسرحي، كونه العلامة المهيمنة ومركز الحركة الإنسانية التي تهدف الى تحفيز المشاهد الى التواصل. لذا فإن العمل على إيجاد نوع من التناسق الحركي داخل الفضاء الذي تترتب فيه العناصر وانسجام الجسد معها، كفيل بإيصال أدق التفاصيل، إذ نرى دخول السياب في معترك الحياة المدنية وهو مازال ذلك الرجل البسيط في مشيته وقوامه الضئيل وتنقله بين أجزاء الديكور التي تدخل إلى المسرح لبيت المتعة ومقر الجريدة، بالإضافة الى مقهى الزهاوي المليء بالعلامات التي تشير إلى المكان الحقيقي، فمقر الجريدة يتعدى علامياً كونه ديكور يظهر المقر، بل الى ما نشره السياب في ذلك الوقت عبر الصحافة. والديكور الذي يمثل بيت البغاء هو دالة على قصيدة المومس العمياء التي شكلت نوع من الإشارة الى التأثير والتأثر بالحياة ومشاهداتها وما يحيط بها من خبرات شكلت نتوءات تتمظهر في اعماله الشعرية. والمهم في ذلك الكيفيات التي تم من خلالها إظهار ذلك بشكل ملفت للنظر على المسرح عبر خروج الفتاة من الديكور بمظهرها المثير، بالإضافة إلى إشارة (خالد الشواف) إلى هذا الموضوع عبر الحوار. ويرى أن العمل على تفكيك الخطاب المسرحي يتطلب الإحاطة بالعلاقات المتداخلة في بنية الخطاب، فكل عنصر من العناصر (ممثل، أزياء، ديكور، إضاءة، موسيقى، ماكياج)،لأن البناء المسرحي يتشكل من مجموعة عناصر ديناميكية تعمل كل منها على صياغة وخلق دلالات تسعى الى صياغة منظومة المعنى، لكي يتمكن المتلقي من التفاعل مع الخطاب بالشكل الأمثل، وإظهار مدى معاناة السياب على المستوى النفسي أكثر من المستوى الجسدي، لابد وأن يتطلب إحاطة ذكية تستخدم تلك العناصر بالشكل الأمثل. وأن تحميل الخطاب البصري بمجموعة من الدوال القصدية وصياغتها صياغة جمالية عبر تفكيك البنية المتجانسة لذلك الخطاب تتطلب القدرة في الوقوف على الرموز والأشكال التي يتكون منها العرض المسرحي، وإيجاد العلاقة بين النسيج المتكامل من الأزياء والديكور والعناصر المرئية، فالإحاطة بالمعلومات والسيرة الذاتية وأدق التفاصيل التي مرت بها الحياة الذاتية والموضوعية، حيث يتم إعادة تشكيل بنية العرض عبر مجمل الدلالات التي تتكون منها البنية الشكلية وكل ما يظهر من الأشكال والرموز والدلالات تأخذ مكانها المناسب في عملية صياغة المنجز الإبداعي المسرحي بوصفه خطاب، فالدلالات التي يكتسبها العمل الفني والتي تتمظهر بشكل أو بآخر ليس بمعزل عن التحليل. وإن العناصر التي يتكون منها المنجز الإبداعي البصري، يمتلك طاقة تعبيرية تعتمد على إنتاج المعنى وفقاً لنظم العلاماتية الباعثة للمعنى، والتي يعمل صانع العمل عبر عناصر الخطاب البصري سواء أكانت، بالممثل، الأزياء، الصوت، الديكور، الإضاءة، الماكياج، التي تعمل معاً وتدخل في صميم العملية الإبداعية التي تتأسس عليها.

الفصل الرابع: النتائج والإستنتاجات

أولا: النتائج

١-يتحقق تمركز إنتاج المعنى في أداء الممثل من خلال تأجيل وإرجاء طبيعة الأفعال.

٢- تقود عملية تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول إلى إنتاج دلالة متغيرة في أداء الممثل قد تختلف بشكل كلي عن المعنى السائد.

٣- إن عملية تفكيك المركز وإيجاد تمركزات جديدة حول النص أوجد دلالة جديدة مفادها: أن للممثل القدرة على تجسيد المعنى بصورة أكثر تأثير من تجسيد الشحصية نفسها.

٤- يعمل التفكيك على إيجاد مدلولات جديدة تختلف عن تلك المدلولات التي ترتبط بعلاقة وشيجة مباشرة بالدوال.

ثانيا: الإستنتاجات

الإستراتيجية: هي مجموعة الأفكار والمبادئ التي تتناول ميداناً من ميادين النشاط الإنساني بصورة شاملة ومتكاملة وتكون ذات دلالة على وسائل العمل.

١-يشكل التفكيك إستراتيجية جديدة من أجل تهشيم النص وإعادة تركيبة من جديد في قراءة الممثل للشخصية وتأسيسه للفعل.

٢- إلغاء العلاقات التماثلية والإتفاقية التواطئية بين الدال والمدلول من أجل الوصول إلى دلالة جديدة تربط الدال بالدلالة بشكل مباشر دون المرول بالمدلول.

٣- يؤسس التفكيك خطاباً مغايراً يتم إدراكه عن طريق كشف الإختلاف في البنية العلامية المتفق عليها تتمظهر في طبيعة أداء الممثل.

Abstract

The semantic concentration of the actor's performance in the play

By Wa'am Wafi Ali

And Yousef Hashem

The analysis of the text is based on theatrical presentation and the disclosure of its implications on a set of theories and laws that govern the mechanism of operating the monetary effort on the text. This led the researchers to adopt the research topic (the semantic concentration of the performance of the actor in the theatrical presentation). The researcher divided his research into the following:

The problem of research, which was determined by the following question: What qualifiers achieved by the semantic concentration of the performance of the actor in the play?

The theoretical framework, divided by the researchers into two sections, was as follows:

The first topic: the philosophy of disassembly term and concept, and was searched for the philosophy of disassembly and the most prominent views of Jacques Derrida.

The second topic: the semantic concentration of the actor's performance.

Finally, the researchers reached theoretical framework indicators and adopted a sample analysis tool.

Chapter III (Research Procedures): The sample was analyzed and the Iraqi play (rain Baghdad).

Chapter Four (Conclusions and Conclusions): The researchers reached a number of conclusions and conclusions, and concluded the research with the list of sources.

المصادر:

١- باربا، اوجينيو، طاقة الممثل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، ترجمة د سهير الجمل، القاهرة.
٢- بياتلي، قاسم، دوائر المسرح، دار الكنوز الادبية، ط١، بيروت: لبنان، ١٩٩٨.
٣- جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة انور مغيث و منى طلبة، (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥).
٤- جواد كاظم الحسب، انساق العلاقة بين جسد الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.
٥- رابو بورت، ي.م.، الممثل وعمله، ت، عادل كوركيس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، العراق.
٦- راسل كاظم عودة، مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي، مجلة الاكاديمي، العدد ٦٠، ٢٠١١، كلية الفنون الجميلة.
٧- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٤).
٨- سامي عبد الحميد، مدخل الى فن التمثيل(بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة).
٩- سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤).
١٠- سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤).
١١- سي. رافينوران، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالد حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة- أفاق عربية،٢٠٠٢).
١٢- سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى فهم السيميوطيقا، (القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٦).
١٣- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨).
١٤- عبد الله ابراهيم، التفكيك.. الاصول والمقولات، (الدار البيضاء: دار عيون، ١٩٩٠).
١٥- عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، (بيروت: دار الامان، ٢٠١٠).
١٦- عبدالله الغذامي، الخطيئة التكفير من النيوية الى التشريحية، (جدة: دار ابن البلد،١٩٨٥).
١٧- لويس هيرمان، الاسس العلمية لكتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، (دمشق: المؤسسة العامة للثقافة، ٢٠٠٠).
١٨- مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، ط٤، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٤).
١٩- محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، (القاهرة: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ٢٠٠١).
٢٠- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨).
٢١- مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة فريد الزاهي.
٢٢- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠).
٢٣- هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام لحكومة الشارقة.