آلية توليد المعنى للممثل في العرض المسرحي الحديث

م. د. راسل كاظم عوده
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المقدمة:

حظيت دراسة المعنى في العصر الحديث بالكثير من الدراسة والتحليل، بمناهج جديدة تختلف عموما عما كان سائدا في لدراسات اللغوية القديمة غير أننا إذا ما نظرنا الى هذه الدراسات، وخاصة تلك التي تتعلق بالمسرح، وجدنا جل البحث والتأليف يتمحور في الجماليات والتقنيات، مما جعلنا في حاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث، إذ لا تزال الكثير من اليات انتاج المعنى غامضة ومجهولة، ونحن في أمسّ الحاجة إلى تفسيرها وتحليلها، وهذا ما يدعو إلى الاهتمام أكثر بدراسة المعنى، لأجل خدمة هذا الجانب المهم في دراسة المسرح.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث:

يحتل المعنى موقعا هاما في دارسة اللغة والعرض المسرحي التي لا يمكن أن يستغني عنه فلم يعد العرض في المسرح الحديث تجربة عاكسة او اعادة انتاج للنص انما صار عملا ابداعياً، تتعدد لغاته وتتعدد مستويات قراءاته، والمبدع عندما يباشر النص فأنه لا يبحث عن المعنى المحدد للنص، من خلال تفسيره للنص وانما يبحث عن مناطق ثريه تدفعه للاشتغال على مساحات واسعة من المعاني، وكما يقول (بوغاتيريف)، بأن العرض المسرحي، "هو بنية سيميائية تحول كل شيء الى اشارة.... والاشارة تشير الى دلالة الموضوع، وليس الى الموضوع"[1]. والممثل المبدع، هو الذي يتجاوز المعاني المستهلكة ويخلق معان جديدة تغادر المعتاد والسائد على ان هذا التأسيس الجديد يتم وفق رؤية منطقية ذات منطلقات جمالية فلسفية تحاول استحداث مساحة جديدة في انتاج المعنى.ويمتاز

[1] . عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة اومير كورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص ص ١٨-١٩.

التمثيل الابداعي في العرض المسرحي بالتصعيد للمعنى اي تشكيل صور ذهنية ومن ثم المرور بمرشح ضرورات ومتطلبات العرض لتشكيل معنى اكثر ثراء ينتمي الى بنية عرض مسرحي تختلف عن النص، كما أن أيةَ خصائص أو أفكار قد ننسبها إلى الشخصيات الدرامية وفق رؤية المؤلف بطبيعة الحال، عليها ألا تنسينا انتماءها إلى عالم تخيليٍ في المقامِ الأول والنهائي، هو عالم النص الدرامي المكون من أنساق شتى تتدخل في الرسالة نفسها أو الدلالات الكليةِ للنص التي تتضافر مع عدد من الإشارات والإحالات لكشف المعاني المركزيه سواء بدعمها أو دحضها او تشضيها. وبما أن (النصّ المسرحي) وجود مبهم لا يتحقق إلا بالممثل، لذا كيف يمكن للممثل يكون فاعلا أساسيا لانتاج وتناسل المعنى في العرض المسرحي .

اهمية البحث:

يفيد الباحثين والدارسين في اختصاص فن التمثيل فضلا عن كونه يخدم الممثل في التعرف على كيفية تناسل المعنى عبر ادائه في العرض المسرحي.

هدف البحث:

الكشف عن الية توليد وتناسل المعنى من قبل الممثل في العرض المسرحي.

حدود البحث:

اداء الممثل في العرض المسرحي الحديث وقد اخذ الباحث مسرحية مكبث التي عرضت في بغداد عام ١٩٩٩ كعينه للدراسة.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول:

المعنى بين الدلالة والنظرية التوليدية:

لقد بين اللغويون واللسانيون في العصر الحديث أهمية دراسة المعنى في العديد من مؤلفاتهم، ذاكرين مواطن الاستفادة منها، ودراسة المعنى في اللغة بدأت منذزمن طويل ، فقد كان لليونان أثرهم الواضح في بلورة مفاهيم لها صلة وثيقة بعلم الدلالة، فلقد حاور أفلاطون أستاذه سقراط حول موضوع العلاقة بين اللفظ ومعناه، وكان أفلاطون يميل إلى القول

بالعلاقة الطبيعية بين الدال ومدلوله، أما أرسطو فكان يقول باصطلاحية العلاقة، وذهب إلى أن قسم الكلام إلى كلام خارجي وكلام داخلي في النفس، فضلاً على تمييزه بين الصوت والمعنى معتبراً المعنى متطابقاً مع التصور الذي يحمله العقل عنه. وقد تبلورت هذه المباحث اللغوية عند اليونان حتى غدا لكل رأي أنصاره من المفكرين فتأسست بناء على ذلك مدارس أرست قواعد هامة في مجال دراسة اللغة [٢].

لقد استقطبت اللغة اهتمام المفكرين منذ أمد بعيد، لأن عليها مدار حياة مجتمعاتهم الفكرية والاجتماعية ، ومن ثمة غدت اللسانيات الإطار العام الذي اتخذت فيه اللغة مادة للدراسة والبحث. وكان الجدل الطويل الذي دار حول نشأة اللغة قد أثار عدة قضايا تعد المحاور الرئيسية لعلم الألسنية الحديث فمن جملة الآراء التي أوردها العلماء حول نشأة اللغة قولهم: "بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان."[٣].

إن المباحث الدلالية قد أولت اهتماماً كبيراً علاقة اللفظ بالمعنى، وارتبط هذا بفهم طبيعة المفردات والجمل من جهة وفهم طبيعة المعنى من جهة أخرى، ونشأة علم الدلالة، لم تكن نشأة مستقلة عن علوم اللغة الأخرى. إنما كان يعد هذا العلم جزءاً لصيقاً بعلم اللسانيات الذي كان يهتم بدراسة اللسان البشري، إلا أن عدم اهتمام علماء اللسانيات بدلالة الكلمات هو الذي كان دافعاً لبعض العلماء اللغويين إلى البحث عن مجال علمي يضم بحثاً في جوهر الكلمات ودلالاتها، لكي يحددوا ضمنه موضوعاته ومعاييره وقواعده ومناهجه وأدواته وما كان ذلك يسيراً خاصة إذا علمنا ذلك التداخل المتشابك الذي كان يجمع بين علوم اللغة مجتمعة وعلم الألسنية. إن علم الدلالة كمبحث من المباحث اللغوية حسب ماهية اللسانيات، يهتم بحلقة من حلقات علم اللسان البشري، هذه الحلقة تكمن في المظهر الإبلاغي وما يتعلق به، فالرسالة الإبلاغية هي التي تضطلع بنقل دلالة الخطاب إلى المتلقي بحيث يتم- في الحالات العادية- استيعابها استيعاباً كافياً، "فالدراسة اللسانية لا تقف عند تشخيص الحدث اللغوي في مستواه الأدائي، ولكن في سلكه الدائري إذ تهتم اللسانيات بتولد الحدث

---

[٢] .ينظر، زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات العامة والتاريخية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٠ ص٢٥.

[٣] . د.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢ ص١٩.

وبلوغه وظيفته ثم بتحقيقه مردوده عندما يولد رد الفعل المنشود، وهكذا يكون موضوع علم اللسان اللغة في مظهرها الأدائي ومظهرها الإبلاغي وأخيراً في مظهرها التواصلي [٤] ولم يكن للألسنية هذا الاهتمام الواسع باللغة الإنسانية، إلا بعد أن ظهرت في أوربا مدارس بنيوية عاينت الظاهرة اللغوية من كل جوانبها: الجانب الصوتي، والجانب المعجمي، والجانب التركيبي والجانب الدلالي، واستقر لديها أن "الألسنية هي دراسة اللغة بحد ذاتها دراسة علمية، وتحليل خصائصها النوعية، بغية الوصول إلى نواميس عملها"[٥]. فعلم الدلالة– عند العالم بريال– يعني بتلك القوانين التي تشرف على تغير المعاني، ويُعاين الجانب التطوري للألفاظ اللغوية ودلالاتها، وأضحى علم الدلالة ابتداء من ذلك يهتم بالصورة المفهومية، باعتبار أن لا علاقة مباشرة بين الاسم ومسماه، إنما العلاقة المباشرة تربط الدال بالمحتوى الفكري الذي في الذهن فاذا"كانت الصوتيات واللغويات تدرسان البنى التعبيرية وإمكانية حدوثها في اللغة، فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية " [٦] ذلك أن عالم المعنى يتمظهر في التلفظ ويتموقع في البنى التعبيرية يوضح غريماس ذلك بقوله" :إن فرضية المشاكلة بين المستويين تسمح إذن بالنظر إلى بنية المعنى وكأنها تلفظ لعالم الدلالة حسب وحداته المعنوية الصغرى وما يقابلها من سمات مميزة على مستوى التعبير، هذه الوحدات الدلالية مكونة بالطريقة نفسها المكونة بها سمات التعبير، من فئات سمات ثنائية"[٧] .وعلى الرغم من تباين آراء علماء الدلالة حول جوهر العملية الدلالية، فإن البحث الدلالي أخذ مسارات جديدة ارتقى إليها البحث الدلالي حيث "يلاحظ تشومسكي أن ما طبع البحث اللغوي في السنوات الأخيرة– هو تحول من العناية باللغة إلى العناية بالنحو، وهو تحول من تجميع العينات وتنظيمها أو دراسة لغة خاصة أو الخصائص العامة لكثير من اللغات أو كل اللغات إلى دراسة الأنساق التي توجد

---

[٤] . د.عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٦، ص٨١.

[٥] . ريمون طحان، دينر بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، ص٩٣.

[٦] . بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس، بيروت ١٩٩٢، ص٧٢.

[٧] . ج.غريماس، البنية الدلالية ،مجلة الفكر العربي المعاصر، ترجمة ميشال زكريا، العدد ١٩/١٨ ، ١٩٨٢ ،.ص٩٧،

فعلاً في الدماغ وتساهم في تفسير الظواهر الملاحظة. [٨] وقد أسهمت فكرة تشومسكي في توليد جملة من الأفكار طُرحت كاستفهامات تقتضي أجوبة، من ذلك السؤال حول كيف تنتظم اللغة كجملة من البنى في شكل أنساق نظرية داخل الدماغ؟ إن وجود هذه الأنساق داخل الدماغ يترتب عليه الكشف عن المعرفة اللغوية الباطنية لمتكلم اللغة وضمنها الاهتمام بالجهاز الداخلي الذهني للمتكلمين عوض الاهتمام بسلوكهم الفعلي، وأقصى ما وصلت إليه البحوث اللغوية الدلالية هو بروز نموذج جديد للتفكير في نظام اللغة، المركب من أنساق مختلفة بحيث بزغ زمن التركيب مع نظرية تشومسكي [٩]في النحو التوليدي التي تقوم على أساس تحليل السلسلة الكلامية إلى وحدات من الرموز، لتعيد تشكيل ليس السلسلة الكلامية وحسب بل سلاسل كلامية لا متناهية، وذلك إشارة إلى أن الدماغ البشري مركب فيه قواعد إنتاج لأحداث كلامية سليمة في التركيب والدلالة معاً إن الهدف الذي رسمته النظرية التوليدية هو معرفة الطاقة الكامنة في اللغة على مستوى التعبير فاتخذت منهجاً عميقاً لا يعتمد الوصف، وإنما التحليل والتفسير للوصول إلى وضع معايير تحدد قدرة اللغة على الخلق والإبداع والابتكار بإعادة بناء" نسق المعاني" عن طريق قواعد التوليد والتحويل، ولذلك عُدّت النظرية التحويلية التوليدية من أحدث النظريات التي قدمت تفسيراً علمياً موضوعياً لنظام اللغة ووضعت قواعد مرنة تصلح لأي لغة، لأنها قواعد تتسم بالشمولية والعالمية، وهذه المرونة في التقعيد النظري ضرورية للنظام اللغوي الذي ينزع نحو التجدد والتكيف والتطور فضلاً على شمولية التناول والدراسة[١٠]، قد انحرف تشومسكي بالدرس اللغوي إلى وجهة جديدة تختلف عن وجهة البنيويين الذين لم يميزوا بين صورة النحو، والوسيلة التي تقود إلى اكتشافه، وهو ما عكف على اتخاذه مبدأ للدراسة اللغوية بحيث فرق بين المنهج والنظرية وولج بذلك إلى كل ما يشكل العالم الداخلي الذهني للمتكلم، وتشترط القاعدة التوليدية وجود متكلم ومتقبل مثاليين، لأن عملية التحام المعنى بالبنى اللغوية هي

---

[٨] . ينظر،عبد القادر الفاسي، الفهم في اللسانيات واللغة العربية ، منشورات عويدات ، بيروت ، دار توبقال، المغرب ،ط١ ، ١٩٨٦. ص٤٥.

[٩] .ينظر، المرجع السابق، ص٦٥.

[١٠] . علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي - منقور عبد الجليل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق –٢٠٠١ ص٦٤

ليست بالعملية السهلة ذلك أنها تقتضي علماً كافياً بقواعد الإسقاط وبناء على ذلك "يحتوي المكون الدلالي إذاً على المعجم أو اللائحة بمفردات اللغة وعلى القواعد الإسقاطية التي تشكل قدرة المتكلم على استدلال معنى الجمل من خلال معنى المفردات [١١] أن نظرية تشومسكي استطاعت أن تقدم تفسيرات علمية لظواهر لغوية تخص الدلالة، وتستند هذه النظرية على آلية توليد جمل صحيحة اعتماداً على كفاية المتكلم اللغوي ويعني ذلك توفر قواعد تنظيمية ذهنية في عقل متكلم اللغة تتيح له ما شاء من الجمل، وقد انطلق تشومسكي للتدليل على وجود هذه الكفاية، من تعلم اللغة عند الطفل، بحيث ألفى الطفل ينتج جملاً لم يسبق له أن سمعها من قبل بناء على القواعد الكائنة ضمن كفايته اللغوية، والنظرية التوليدية "تتخذ شكل قاعدة "إعادة كتابة" أي أنها تعيد كتابة رمز يشير إلى عنصر معين من عناصر الكلام برمز آخر أو بعدة رموز"[١٢].

[١١] . د.ميشال زكريا، المكون الدلالي في القواعد التوليدية والتحويلية، مجلة الفكر العربي المعاصر، رقم ١٩/١٨، لسنة ١٩٨٢.ص٩٧

[١٢] . د. ميشال زكريا، الألسنية، علم اللغة الحديث، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص ٢٠٣.

المبحث الثاني:

الممثل والية توليد المعاني:

لقد غدت العلاقة بين النص والعرض المسرحي علاقة جدلية إرتباطية يتحول فيها النص من نظام معين إلى نظام آخر في العرض، فالنص يعد المادة الأولية أو العنصر المادي الأول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة، هي قراءة العرض، ونادراً ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة، ففي تجسيد النص، يشدد المخرج والممثل على أهمية مراحل معينة في النص ويقللان من أهمية مراحل أخرى، فالنص عبارة عن علامات مرصوصة رصاً، وغير عاملة إلا بفعل القراءة ومهارة المخرج والممثل في إدراك معانيها، والإجابة على ما تقترحه من أسئلة، كذلك توجد داخل النص معانٍ توليدية تحيل إلى موضوعات جديدة من خلال تثوير بناها الداخلية وإضاءتها. وقد نقلت الثورة المسرحية الحديثة المسرح من سلطة النص إلى سلطة أخرى هي سلطة مكونات العرض، بعدما كان النص في المسرح التقليدي المحور الأساس والمرجعية الوحيدة لما يقدم إلى الخشبة. ما دعا إلى تثوير العملية المسرحية على إقتراح أن النص هو معطى مفتوح وهو مجرد إقتراح أو إحتمال يشتبك مع إبداع المخرج والممثل،والعرض المسرحي الحديث لم يعد يعير اهتاما كبيرا بالنص المسرحي ويقدمه كما هو انما اصبح العرض عملا جديدا يغادر مفردات النص الواضحة باتجاه فضاءات اوسع ، والممثل المبدع حين يتصدى للنص لا يبحث عن المعنى الواضح له من خلال تفسيره لهذا المعنى، وإنما يبحث عن الية اشتغال تدفعه للإشتغال على توليد وتناسل المعنى لقد تحدث تشومسكي على وجهي الظاهرة اللغوية السطحي والعميق، أو كما سماه الظاهر والخفي وعليه حدد مصطلح "الكفاية اللغوية" و"الأداء اللغوي"[١٣] وقد أرجع العلماء هذه الفكرة إلى أصول فلسفية تعود إلى نظرية أفلاطون حول العالم. " تقول نظرية أفلاطون أن للعالم وجه ظاهري نعتمد في إدراكه على شهادة الحواس وقد تكون هذه الحواس خادعة لا موضوعية فيها ووجه خفي حقيقي يدرك بالعقل.. أو كما يقول كانط أن العالم الظاهري يخفي عالماً حقيقيا[١٤]، فالمعاني عادة ما توجد في عقول الناس لا في

[١٣] . ينظر، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي - منقور عبد الجليل،ص٦٥

[١٤] . د.محمد فهمي زيدان. في فلسفة اللغة،بيروت ،دار النهضة العربية،١٩٨٥ ص ١٤٢.

الموضوعات نفسها، فقد يختلف شخصان في النظر الى موضوع واحد، بل ان الفرد الواحد قد ينظر للموضوع نفسه بطرائق مختلفة وفي اوقات مختلفة، والممثل بتصديه للنص، يجب ان يصل الى البنى العميقة له ويتجاوز البنية السطحية لانها ليست ذات موحيات ذهنية او انزياحات على مستوى الدلالة، فعادة ما يكون للنص "بنيتان اساسيتان، الاولى السطحية، وهي ما يشمل تتابع السياق وعمومية الخطاب، اما العميقة فهي علاقات ترابطي ما بين الاجزاء وتربط الدلالات فيما بينها لتحديد المعنى باتجاه تكون البنية السطحية ومن خلالها تتكرر التحويلات لخلق اكثر من معنى"[١٥]. فالبنية العميقة ذات علاقة اوثق بالمعنى من البنية السطحية التي ترتبط بتنظيم الخطوط العامة لاداء الممثل والبنية العميقة هي المنظومة التي تستقطب احالات البنية السطحية لانها المسؤولة عن تصدير العلامات وارسال المعنى عن معطيات النص وهي تعمل على مستوى الغياب، اما السطحية فيه فتحوي مجمل الترابطات والتراكيب الشكلية للممثل، وتتمظهر عبر التتابع السياقي والرصف الافقي لمجمل ادائه، وهي تعمل على مستوى الحضور، لذلك "يكمن الغموض في البنية العميقة، بينما يكمن الايهام في البنية السطحية"[١٦]. والبنية العميقة تحضر الى ذهن الممثل وتصبح ماثلة امام مدركاته العقلية، فيتم انتاج العلامة من قبله، وعلى وفق هذا فأن اداء الممثل يتحدد ضمن فهمه لبنى النص تكوين فكرة كاملة عنه تمكنه من تكوين علاقات حضور وغياب عند تجسيد دوره في العرض المسرحي، ويمكن وضع علاقات الحضور والغياب كالاتي[١٧]:

علاقات الحضور: وهي العلاقة القائمة بين العناصر الموجودة ماديا في العرض المسرحي والمدركة بصرياً من قبل المتفرج، وهي تتعلق بالجانب الفيزيائي، وتسمى علاقات سياقية، تركيبة، تجاورية.

---

[١٥] . نعوم جومسكي، اللغة والعقل، ترجمة بيداء علي العلكاوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦)، ص ٤٥.

[١٦] . سعيد الغانمي، المعنى والكلمات، الموسوعة الصغيرة، بغداد:(دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٩، ص ٨٩.

[١٧] . ينظر: عواد علي، شفرات الجسد، عمان: دار ازمنة، ١٩٩٦، ص٦٧.

علاقات الغياب: وهي العلاقة القائمة بين العناصر الغائبة ماديا والحاضرة وهمياً بالعرض، فعلاقة الممثل بالديكور او الاضاءة تستند على اساس رموز واشارات تحيل الى معنى وتسمى علاقات إيحائية، استبدالية، استعارية فعلى الممثل أن لا يبني أحكامه على بنية اللغة السطحية، وإنما عليه أن يصل إلى البنية التحتية العميقة، ليطلع على القواعد الذهنية التي تنتظم اللغة فالعقل الإنساني يحوي آلية مكونة من مجموعة قواعد متناهية بمقدورها تحليل الجمل ومساعدة متكلم اللغة على إنتاج جمل لا متناهية بمعجم لغوي متناه فضلاً على فهم الجمل التي لم يسبق له أن سمعها، ورصد الالتباس الحاصل في الجملة، والنص المسرحي رسالة مكتوبة مؤلفة من وحدات خطابية صغرى ومركبة من مجموعة من الرموز والاشارات والمعاني، وامتلاك مفاتيح فك النظام الشفري للنص من قبل الممثل مشروط بفهمه لهذا النص ولنمط احالاته ومرجعياته، فـ"المعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم"[١٨]، وتعدد المعاني التي يخرج بها الممثلون ليس مرده الى النص فقط، وانما مشاركة الممثل الفعالة في تثوير هذا النص عبر البحث في البنى الداخلية التي يحتويها، ففهم النص يستدعي تشريحه لتفحص تراكيبه الداخلية، وعندما نقول ان الممثل يضفي المعاني على النص فهذا لا ينفي كون المعنى موجود اصلاً داخل النص، الا ان الممثل وبقراءته الجديده يضفي معنى جديدا عن طريق استنطاق معاني النص، والنص المسرحي بطبيعة الحال، يتألف من مستويين، (تقني، فكري)، والممثل عندما يتصدى للنص فأنه يتفاعل مع الاول وينجز شكل العرض ويتفاعل مع الثاني فينقل المعنى عن طريق احد مستويات التأويل، فيجسد افكار شخصيته وتعابيرها الجمالية من خلال اكتشافه للدوال التي توصله الى عرض سمات الشخصية العامة وطابعها الخصوصي وقدراتها وامكاناتها ويتحقق دور الممثل عند قيامه بقراءة النص كعملية (انتاج) جديدة، تقوم على اساس تخيل وفهم وتصور للنص المقروء وكأنها في حالة التجسيد على الخشبة، لان النص المكتوب يتألف من علامات لفظية بوصفه خطاباً لغوياً، في حين ان العرض يتألف من علامات لفظية وغير لفظية كعلامات ما وراء اللغة او تلك التي تصدر عن الجسد وعلاقتها بالكلام (الحركات

[١٨] . عبد الودود سيف، تجربة قراءة نص، مجلة اليمن الجديد، مؤسسة سبأ، وزارة الاعلام، العدد (٥)، ١٩٨٩، ص ٢٢.

والايماءات)"[١٩]. وعلى الممثل ان يعرف المعاني الاعتيادية المستهلكة والتي تمت ازاحتها والاستعاضة عنها بمعان لا تقليدية كي يتوصل الى فهم سياقات وعلاقات ووظائف المعاني الجديدة، وهذا "يتم عن طريق التحويل (من والى). والنسق الاشاري الذي يصدره النص قد يتحد او يتناقض مع عمل الممثل، لان الممثل ينتمي الى نسق اشاري مغاير كلياً لنسق النص، فالنسق اللغوي يتحول الى نسق لغوي فيزياوي للممثل عبر الخشبة، وهنا تأتي وفرة وتعقيد الاشارات للممثل كما يرى (زيش) فـ"الاشياء الاخرى التي تقع خارج نطاق الممثل تدرك بالحواس فقط اما الممثل وتعابير وجهه فيمكن النفاذ اليها عبر المشاركة الوجدانية للمتفرج"[٢٠].

واداء الممثل يتجلى من خلال الفعل الذي يحقق الوصول الى اكتشاف القيم الجمالية والمعرفية والعاطفية عن طريق جعل المشاعر محسوسة للمتفرج والصعود بالاحاسيس الى المشاعر، فعندما يرفع الممثل صفة ما في قول الالفاظ او يجعلها اكثر غموضاً مما كانت عليه، فأنه يبرهن على قدرته على الايحاء بالمقاصد والاغراض والتحليلات والتعليلات التي تتضمنها، ولو كان النص يكتفي بذاته، لما كان هناك ضرورة للعرض[٢١].

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا – منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينه كونه اقرب المناهج لهذا البحث.

---

[١٩] . عواد علي، احتمالات نظام النص – نظام العرض، مجلة عمان، تصدر عن امانة عمان الكبرى، عدد (٧٥)، ٢٠٠١، ص ٨٢.

[٢٠] . مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ ، ص٥٧.

[٢١] . ينظر: كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، بيروت:المركز الثقافي العربي،١٩٩٢ ص ٢٥٦.

ثانيا – عينة البحث:

اعتمد الباحث عينه قصدية من مجتمع بحثه وهي مسرحية(مكبث) التي اخرجها صلاح القصب عام ١٩٩٩ كونها تتماشى مع متطلبات بحثه ولما حققته هذه المسرحية من نجاح كبير واهتمام واسع من قبل المختصين في الشان المسرحي فضلا عن كونها اخذت مساحة عريضة من الاهتمام الاعلامي العربي والعالمي.

ثالثا– تحليل العينة:

تحليل الاداء التمثيلي لمسرحية ماكبث

اخراج: صلاح القصب تأليف: وليم شكسبير

تاريخ العرض –١٩٩٩

مكان العرض: ساحة قسم الفنون المسرحية – بغداد

الممثلون: عبد الصاحب نعمة، عواطف نعيم، باسل شبيب، عبد الحمزة ثامر، صفاء الدين حسين ،آخرون.

ركز الممثلون في عرض مسرحية مكبث على الإحساس بمجموعة الأسئلة التي يثيرها النص ثم الخروج بأجوبة يقترحها الممثل ضمن بنية عرض كاملة وما هذه الأجوبة الا معاني متشابكة تمتلك القدرة على اثارة موضوعات تؤثر بشكل اكبر على المتلقي ومهمة الممثل في هذا العرض هي مهمة مضاعفة ففضلا عن مجموعة القيم والأفكار المعني بأيصالها الى المتفرج نرى انه يحاول الانفلات من الكم الهائل والمتراكم للعلامات البصرية السابحة في فضاء العرض ثم الاتحاد معها لتكوين نسق علامي يفرز معاني ودلالات تنتقل الى المتفرج بسرعة نوعية تختلف عن العلامات البصرية في العروض الأخرى والتي تأتي متسلسلة ومترابطة، فالعلامات البصرية خارج الممثل مهما كان دورها مؤثرا في عملية الاتصال مع المتفرج فأنها لا تحقق هدفها دون التواشج مع ما يقدمه الممثل من أداء والمعروف ان المخرج صلاح القصب، فضلا عن استخدامه للكلمة الا ان جوهر مسرحه هو الصورة وما يشكله الفضاء المسرحي من ديناميكية حركية يكون الممثل فيها هو الرابط والمفعل لكل مفردات الصورة داخل العرض،. فقد حاول الممثل عبد صاحب نعمة بأدائه لشخصية ماكبث ان يدخل في المرموز الاجتماعي ليؤسس عبره شبكة من العلامات البصرية اولا ثم السمعية ليوصل من خلالها ليس ثيمة النص الرئيسية المتمثلة في الطموح

غير المشروع فحسب انما ليعبر عن مصادر القلق لمجتمع كامل عن طريق شخصية ماكبث ففي المشهد الاول من العرض وهو مشهد دخول ماكبث وحاشيته وظف الممثل عبد الصاحب نعمه أداءه بشكل جمع فيه الكثير من صفات الدكتاتورية عبر الأزمان وفي الوقت نفسه فهو لم يحدد أي دكتاتور، فلم يكن اداءه تشبيهيا بقدر ما كان يريد ابراز وهم العظمة فجاء توليد المعنى منطلقا من الشكل الخارجي المعروف عن الشخصيات التسلطية ومن ثم استثمار مفردة السياره المكشوفه فتناسلت المعاني لترتبط ببعض رموز الدكتاتوريه ، والمتفرج هنا هو الذي يسقط فرضياته على شخصية الدكتاتور، فالجميع يتشابهون في المضمون وان اختلفوا في الشكل او الزمان او المكان، فكانت للممثل القدرة للتحول من الوجود الفيزيائي الى وجود يعبر عن الفكر والصفات فهو علامة متصدرة عبر انتصاب القامة داخل السيارة المكشوفة والنظرة الحادة الثاقبة الى الفضاء الامامي والعلاقة المكانية والبونية مع الاشخاص والاشياء التي تحيط به مما شكل سلسله من المعاني تنعكس لدى المتفرج بسلسلة من عمليات الفرز والتنقية العلامية كي يصل الى فهم معين لهذه المعاني . وفي المشهد نفسه نرى الممثلة (عواطف نعيم) التي ادت دور (الليدي ماكبث) تقف بجوار ماكبث، فهي تمثل الشريك الحقيقي غير المعلن للملك وهي تمثل سطوة فكرية لتنظيم الأفكار وتحفيزها لدى ماكبث الذي تنقصه الجرأة في تنفيذ جرائمه، مما يشكل حاله من التكامل السلبي بين الشخصيتين لبلوغ هدفهما هذا الهدف الذي اراد المخرج إيصال فكرة شيخوخته ونهايته وهو في قمة تكونه من خلال اداء الممثل الذي يتقدم موكب ماكبث وهو شخصية مفترضة من قبل المخرج للايحاء بحتمية زوال الاستبداد لانه يحمل بداخله اليات حتفه فقد كان اشتغال الممثلان في هذا المشهد يخرج عن الفهم التقليدي لجبروت وسطوة ماكبث والعلاقة بين المعنى والفهم تتخلق عبر ازاحة الفهم التقليدي الى مسارات متعددة لكسر المعاني الطافية على النص الشكسبيري. اما في مشهد ضحايا ماكبث فقد كان الاداء التمثيلي هو الممول الرئيس لتوالد المعاني عبر سلسلة مترابطة من الدلالات والكودات ومن خلال ايماءات بسيطة ومركبة تتفاوت بين المعاني الواضحة والمعاني الوليدة تتداخل ضمن التلاقح الفكري الاجتماعي وتراث الوعي الانساني لجميع جرائم القتل والإبادة فأداء الممثلين في داخل (السيارة _ النعش) يرسم صور غير متناهية لجرائم القتل الشنيعة وبقراءة سريعة لهذا النعش المرئي المتحرك فاننا نرى ممثلا تلتصق جبهته الامامية بالنافذة الجانبية للسيارة وهو اداء

يتولد منه معنى يعبر عن التشويه الجسدي والالم لعملية القتل وممثلين ملقى بعضهم على بعض في الحوض الخلفي للسيارة يشير الى عدة معان منها ما يعبر عن جرائم الابادة الجماعية، وممثل وقد تشوهت ملامحه ومعالمه عبر اداء جسدي متقن وهو دلالة واضحة لطمس هوية المجني عليهم. وبقراءة لمجمل الأداء في هذا المشهد يكون المتفرج قد كون فكرة عن مصير هذه الشخصيات تلتقي مع التفسيرات المختزلة للرمز ضمن التجربة الإنسانية المستقاة من الواقع الموضوعي ليس لبنية النص فحسب، وانما للواقع الحياتي المعاش، والمتمركز ضمن بؤر علامية تنفتح باتجاه تكوين شبكة من المعنى الخاص والعام، فالخاص يتولد عبر اداء الممثل داخل العرض، والعام يتجه باتجاه الظروف الاجتماعية والسياسية التي تتداخل مع ظروف انتاج العرض وانتقال العلامة من الحس الى عقل المتفرج يكون فهما معينا يحتم على الممثل ان يعمل وفق ما تمليه عليه ظروف اللحظة (الان) في فهمه للمعنى المرسل وضمن السياق الافقي لرصف المعلومة عن طريق العلامة المتمثلة بجسد الممثل وصوته وعلاقته مع ما يحيط به مراحل تدريجية تتبع وعيه بالاداء فما يسعى اليه العرض هو تأكيد قدرة الجسد واداء الممثل في ان يبلور المعنى مشهد اندلاع الحريق (في حاوية القمامة) لتصوير الحريق الذي يشتعل في ضمير الانسانية فجاء اداء الممثل الذي يحاول اطفاء الحريق وهو يستخدم مفردة من مفردات الزمن المعاصر (مطفأة حريق) دلاليا للتعبير عن الجهود التي تساهم في إطفاء نار الحروب ولعناتها فهو يطفى من جهة فتعود وتتقد من جهة اخرى فيدور مع دوران السنة اللهب فكان المعنى يتمثل في محاولته لإطفاء النار لكن تعامل الممثل مع المطفأة ولد سلسلة من المعاني فهي امتداد لفكرة تعكس جانبا كبيرا من هموم الحياة المدنية المعنى الأول ينطلق من النص لتكوين معنى متولد عن افكار النص اما المعاني المتولده الثاني فهي تنطلق من النص ثم تغادره نحو تكوين معان خارج حدود النص والأعراف المتعارف عليها بالنسبة للمسرح الشكسبيري، فالعلاقة بين الفكرة وتجسيد الصورة لا تستند الى روابط عرفية او اتفاقية انما تنزاح نحو تشكيلات جديدة من الفهم الذي يكون المعنى، وان عدم تقيد الاداء التمثيلي في عرض ماكبث أدى الى تعويم الدلالات وبالتالي تشظي المداليل وتناسل المعاني، فلا يكون ترابط الافكار وتنظيمها هو الهاجس الذي يسيطر على الاداء بقدر ما يكون الخيال هو المحرك الاساس لرؤية الفكرة وهذا الخيال يمكن ان يترجم الى علاقات تتصف بالواقع عبر ادراك العالم وما يحيط به، فقد

يجنح الخيال الى فضاءات تبتعد عن الواقع لكنها تتشكل بالنهاية على وفق ضروراته الموضوعية.

النتائج:

١ _ تشكل مفردات العرض السمعية والبصرية دلالات تراتبية للوصول الى مشاريع انتاج معانى متناسلة يقترحها الممثل من بيئة المكان وهي تلامس الواقع المفترض للنص ثم تغادره باتجاه الظاهرة الاجتماعية للواقع الموضوعي لزمن العرض.

٢ _ تحرر الممثل من الارتباطات النصية والانزياح بعيدا عنها لزيادة مساحة المعاني مما يضفي عليها صفة الاستمرارية كما ان الالتصاق بالواقع يتطلب دلالات جديدة تؤدي الى معاني جديدة يستدعيها الشكل المزاح وهي معاني غير مسبوقة تمتلك ديناميكيتها العالية.

٣ _ اكتشاف العلاقة المرئية للفكرة يتم من خلال الدلالة الصورية التي يشكلها الممثل ضمن عالم مادي يخاطب فيه المتفرج ليستدرج المعانى، فالأفكار مهما بدت ذاتية الا ان لها سمات التواصل مع الآخر عبر التجربة الإنسانية وهذه التجربة ليست فردانية كونها تتعالق مع الأفق الموضوعي عبر الإبداع باستلالها مادتها من الواقع الذي يلامس حياة الممثل .

المصادر:

١. (ايـلام) كيـر ، سـيمياء المسـرح والـدراما، ترجمـة رئيـف كـرم، بيروت:المركـز الثقـافي العربي،١٩٩٢.

٢. (المسـدي) د.عبـد السـلام ، اللسـانيات وأسسـها المعرفيـة، المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب ، الجزائر ,١٩٨٦

٣. (الفاسـي) عبد القادر ، الفهم فـي اللسـانيات واللغـة العربيـة منشورات عويدات ، بيـروت، دار توبقال، المغرب ،ط١ ، ١٩٨٦ .

٤. (الغانمي) سـعيد ، المعنـى والكلمـات، الموسـوعة الصـغيرة، بغداد:(دار الشؤون الثقافيـة العامة،)١٩٨٩ .

٥. ج.غريمـاس، البنيـة الدلاليـة ،مجلـة الفكـر العربـي المعاصـر، ترجمـة ميشـال زكريـا، العـدد ١٩/١٨ ، ١٩٨٢ .

٦. (جيرو) بيار ، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس، بيروت ١٩٩٢ ,١٩٩٦

٧. (جومسكي) نعوم ، اللغة والعقل، ترجمة بيداء علي العلكاوي، بغداد: دار الشوؤن الثقافية العامة ،١٩٩٦).

٨. (ريمون طحان)، دينر بيطار، فنون التقعيد وعلوم الألسنية.

٩. (زكريا) د. ميشال ، الألسنية، علم اللغة الحديث، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، .

١٠. (زكريا) د.ميشال ، المكون الدلالي في القواعد التوليدية والتحويلية، مجلة الفكر العربي المعاصر، رقم ١٩/١٨، لسنة ١٩٨٢.

١١. (زيدان) د.محمد فهمي. في فلسفة اللغة بيروت ،دار النهضة العربية،١٩٨٥ .

١٢. (دراقي) زبير، محاضرات في اللسانيات العامة والتاريخية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٠.

١٣. (سـيف) عبـد الـودود ، تجربـة قـراءة نـص، مجلـة الـيمن الجديـد، مؤسسـة سـبأ، وزارة الاعلام، العدد (٥)، ١٩٨٩.

١٤. (علي) عواد ، شفرات الجسد، عمان: دار ازمنة، ١٩٩٦.

١٥. (علي) عواد ، احتمالات نظام النص – نظام العرض، مجلة عمان، تصدر عن امانة عمان الكبرى، عدد (٧٥)، ٢٠٠١.
١٦. (عدد من المؤلفين)، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة اومير كورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)
١٧. (عمر) د.أحمد مختار ، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢.
١٨. (منقور) عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق –٢٠٠١.