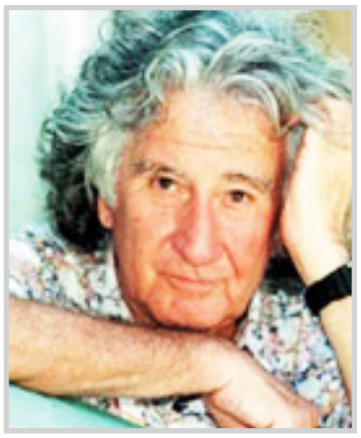
العدد(1461) السنة السادسة -الاحد (22) آذار 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

كلنا ممثلون

كلمة يوم المسرح العالمي



أوغوستو بوال

أوغوستو بوال اسم يرمز للمسرح الشعبي، والمسرح المعارض، والمسرح التفاعلي، والمسرح الحواري، والمسرح التربوي، والمسرح التشريعي، والمسرح العلاجي... المخرج المسرحي البرازيلي الشهير كتب هذا العام خطاب المعهد الدولي للمسرح بمناسبة يوم المسرح العالمي في ٢٧ آذار/ مارس.

يدعونا مخترع «مسرح المضطهدين» ومبتكر تلك «الشخصية» الخارجة عن المألوف التي يسميها «المشاهد الممثل» للصعود على خشبة مسرح حياتنا وخلق عالم تنعدم فيه ثنائية الظالم والمظلوم

المسرح ليس حدثاً فحسب بل هو أيضاً أسلوب حياة. والعلاقات البشرية منظمة بشكل مسرحي للغاية حتى لو لم نكن واعين لذلك. فكل ما نقوم به على خشبة المسرح من استغلال للفضاء وحديث للجسد واختيار للكلمة وتنغيم للصوت ومجابهة للأفكار ومقابلة للانفعالات، هي أمور نقوم بها تكراراً في حياتنا اليومية، ولهذا صح القول إننا جميعاً ممثلون مسرحيون!

الأعراس والمآتم عروض مسرحية بقدر الطقوس الصغيرة التي نقوم بها يومياً دونما تفكير. كل شيء بمثابة فن مسرحي، من التمارين الرياضة إلى الفطور الصباحي مروراً بتبادل السلام وعلاقات الغرام الخجولة وردات الفعل العاطفية وجلسات مجلس الشيوخ وغيرها من اللقاءات الدبلوماسية.

إحدى أبرز وظائف الفن المسرحي هي أنه يجعلنا ندرك ما يعترض حياتنا اليومية من مشاهد ولقطات يختلط فيها المسرح بالقاعة، والممثلون وبالمشاهدين... كلنا ممثلون، وفي لعبنا المسرحي نتعلم كيف نميز تلك الأشياء الظاهرة للعيان والتي لا نراها على رغم ذلك بسبب عدم اعتيادنا على النظر. يختفي المألوف، لكننا حين نمثل نسلط الأضواء على مسرح حياتنا اليومية.

المسرح هو الحقيقة المخفية

فوجئ جميعنا في شهر أيلول الماضي وذهل وكأنه أمام رؤيا مسرحية. كنا نحسب أننا نعيش في عالم يسوده السلم والسلام رغم الحروب والإبادة والمذابح والتعذيب، وهي أحداث موجودة في الواقع لكن بعيداً عنا، في بلدان نائية ومهجورة. كنا نحسب أننا نعيش في أمن وأمان بما نملكه من أموال أودعناها في مصارف محترمة أو عهدنا بها لسمسار في البورصة، لكننا اكتشفنا بغتة أن هذه الأموال غير موجودة في الحقيقة بل أنها افتراضية. تلفيق مشين من إخراج عصابة من رجال الاقتصاد ليسوا وهميين على الإطلاق ولا أمناء ولا حتى محترمين. مسرحية باليه بحبكة كئيبة تفوز فيها شخصيتان أو ثلاث بأموال طائلة وتخسر أغلبية الشخصيات الأخرى جميع ما تملك. اجتمع ساسة الدول الغنية سراً وقدموا حلولهم السحرية. أما نحن ضحايا قراراتهم، فبقينا كالمشاهدين الجالسين في الصف الأخير.

قبل هذا اليوم بعشرين سنة، أخرجت مسرحية فيدر لجان راسين في ريو دي جانيرو. كان الديكور هزيلاً وقتها واقتصر على بعض جلود البقر المرمية أرضاً يحيط بها سور من قصب الخيزران. كنت أقول للممثلين قبل كل عرض: «الرواية التي ابتكرناها يوماً بعد يوم انتهت الآن. يمنع عليكم الكذب حال عبوركم سور الخيزران. فالمسرح هو الحقيقة المخفية».

حين ننظر فيما وراء المظاهر، نرى ظالمين ومظلومين من كل المجتمعات والأعراق والطبقات والطوائف. نرى عالماً جائراً وغاشماً. علينا أن نبني عالماً يكون آخر، ونحن نعرف أن عالماً آخر شيء ممكن، لكن يترتب علينا أن نبنيه بأيدينا وأن نكون في قلب الصورة، أكان ذلك على خشبة المسرح أم في حياتنا الشخصية؟ كلنا ممثلون. والمواطنة لا تعني العيش في المجتمع بل العمل على تغييره.

أوغوستو بوال

مشعلو الحرائق، أناس من بيننا

ياسين النصير

1

باستمرار يواصل المسرحيون العراقيون تدمير فكرة الإطمئنان من أن اي تغيير سياسي سيعقبه تغيير في حياتهم اليومية، مسرحيون يسعون لتهديم القناعات القديمة من أن أي تحول سياسي سيعقبه تحول في حياة الناس من هنا دأبو على النبش في ظواهر المجتمع، ليعيدوا تصوراتهم السابقة عن الوضع الحالي بالرغم من التغيير الظاهر في الحياة، فالأحلام التي دبجوها عن المستقبل اصطدمت بالقيم البالية، تلك التي تستند الى الثقافة الموازية لثقافة الشخصية الأمية. اليوم على المسرحيين إعادة الروح النقدية للمسرح، ملبسينها ثوب السخرية والهجاء والكوميديا الموجهة والفكاهة المرفهة التي تعيد للمشاهد روحه التي افقدت سماتها الحروب الطائفية كما ألغتها الحروب الأقليمية السابقة، فكلتا الحربين تصبان في بؤرة الاستبداد، وعلى المسرحيين مواصلة نهج التعرية والنقد.

هذا النص وهذه النغمة سبق وأن تعامل معها المخرج الكبير حيدر منعثر،وكان عرضه متميزا لجهة توصيل ثقافة الاعتراض لا ثقافة الاحتجاج،وقد أمتعنا المخرج يوم ذاك باستبطان حال المعترضين على الحروب وعلى أولئك الذين يدبجون سياسة التخريف الإعلامي لها.

ما يميز هذا العرض الذي اشاهده كأول عرض مسرحي لي بعد تسعة عشر عاما،هو المحافظة على نغمة الإعتراض والنقد،وقد وفق لحد كبير في إيصال صورة عن طبيعة أولئك الذين يتحكمون بـ «المسرح- النص- العرض- التاليف- التمثيل- نحن إذن في عرض مسرحي عن المسرح العراقي السياسي، وليس في عرض لمسرحية كتبت منذ زمن ينتمي جزء منها لماكس فريش وجزء آخر لحيدر منعثر وجزء ثالث لمعد ومخرج جديدين، ولن تتوقف مسالة الإحالة وتجديد العرض ما دامت المأساة العراقية قائمة على صناعة الزيف في تقديم العروض .

نحن لسنا في عرض مسرحي لشخصيات تمارس نوعا من الدراما أمامنا، بقدر ما نحن إزاء حالات تمثلها الشخصيات،-كل الشخصيات بلا أسماء بل بصفات:السيد، المصارع، السيدة،المخرج، المؤلف، الخادم ...الخ، لذلك لا ملامح معينة للشخصية بل كل الملامح للصفة، ولا ميزات تمثيلية لشخصية الممثل بقدر ما تكون المميزات لشخصية الحال التي تجسدها تمثيلا الشخصية، لذلك علينا أن نلغي فكرة التمثيل الجسدي والتعبيري للشخصية ونذهب إلى تمثيل وتجسيد وعرض الأفكار، وهي طريقة أصبحت اليوم وفق تقنية الجسد واحدة من منجزات المسرح المعاصرعالميا حيث اللغة غير المنطوقة قد أخذت دور اللغة المنطوقة وتحول الجسد من أداة تعبير عن فكرة إلى اداة تجسيد للفكرة. هذا يقودنا إلى فكرة المخرج الذي بقي - حسب ما شاهدته ضمن سياق التمثيل للشخصية وليس التمثيل للفكرة- حين أمعن في الملابس وتزينها وهويتها، وأمعن في المكياج، وفي الإنارة والاكسسوار، كي يبني لنا بيتا مسرحيا واقعياً مقنعاً، في حين كان عليه أن يتوجه أساساً إلى الفكرة التي تلخصها جمل النص، من أن (مشعلو الحراق) هم من بيننا، هم من المتخفين الذين يسلكون كل الطرق للأختباء قد يأتون بأزياء رسمية أو أزياءتخفي وجوههم أو حتى بلا أزياء عراة يمارسون كوميديا الإلهاء التدميري لذلك لا ملابس لهم ولا أزياء ولا مكياج ولا حتى رؤية بصرية.لكنهم يملأون المسرح بالرغم من إعلانة وإلغاء العرض وبالرغم من مطالبة المؤلف بحقوقه وزوجته بالحضور الممكيج الباهر.

2

فكرة النص هي فكرة العرض،ومن هنا لا يوجد تفسير خارج هذه الترسيمة،نحن في عرض هو نص يقرا أمامنا، وكنت أفضل لو جرى العرض بطريقة القراءة التمثيلية لا وفق طريقة تمثيل القراءة النصية في حين أن الممثلين يقدمون لنا وصفة تتصل بحياتنا، ماذا يحدث لو قدم لنا النص قراءة لوجدنا أنفسنا ممثلين للنص. عندئذ سينزل الممثلون إلى قاعة المشاهدين ويحكون لهم أن مشعلي الحراق هم من بيننا وعلينا أن نبحث عنهم تحت ملابسنا لنجدهم، النص حميمي جدا بعلاقته اليومية مع المشاهد العراقي وقريب جدا من أسرةِ نومه وأفكاره، وعبثا نؤلف عنه حكاية تبدو خلال العرض أنها مستعارة وتتحدث بملابسها عن مجتمع آخر.

3

تبدو العملية أننا بصدد تدمير المسرح هذا المكان الذي يرمز للبلد وما الناس الذين يعملون فيه إلا أولئك الفنانون الذين يسعون لإدخال البهجة إلى المجتمع، يأتي المصارع والنادل فيدخلان عبوات البنزين للمسرح وسط ادعاءات عن حرائق سابقة أصاب أحدها بيت المؤلف، كل ما في المسرح\ المجتمع تحت رحمة مشعلي الحرائق الذين يسلكون طريقة ملتوية ليبقوا في المسرح بحجج المطر والنفاق والكذب على السيد الذي يخضع لأقوالهم وادعاءاتهم الكاذبة بمدحه.. والمسرح مكانا يكتسب جماليته من أنه يتشكل أمامنا بهيئات مختلفة خلال تحريك كواليسه وصياغة وجود متحرك له.كما أن المسرح\ المجتمع يؤلف سياقا لصورة مدينة حديثة فالحرائق لا تحدث في الريف أو القرية بل في المدينة وهذا يعني تدميرا لقيم الحضارة ممثلة بخشبة المسرح، وعلى المخرج أن يعمق مثل هذه العلاقة بين نصه والمدينة، فالمسرح لم يعن يوما القرية أو الناس العاديين، لكنه يحتوي صراعاتهم ويفلسف أفكارهم، وها نحن نرى على خشبته وجهي قواه الصيانية التي تحافظ عليه، وقواه التدميرية التي تريد إحراقه، وعلينا أن نتفرج على مأساة الحداثة التي تصنع قوى تدميرها – المصارع والنادل- وتصنع قوى الصيانة أيضا- السيد والسيدة والخادم- من أجل تصحيح مسار المسرح\ المدينة لاحقا..

ما يحدث على خشبة المسرح من نص مختزل رامز ليس في حواراته إشباعا لفكرة التدمير، ثمة ركض متعثرفي سياق الدراما التي توقفت أبعادها عند دخول المصارع، ثم توسعت قليلا بدخول النادل، دون أن نرى تكاتفا من قبل قوى الضد إلا في محور السيد والسيدة، وكنت أمني نفسي لو تنوعت المشاهد ولم تتكرر حتى يأتي المشهد الخامس فنجد تحولا نحو حسم الصراع، إن استغلال طيبة وسذاجة السيد من قبل المصارع والنادل ليست صيغة لدراما معاصرة وحديثة، فمثل هذه الأساليب قد عفا عليها الزمن العراقي، هناك عشرات الطرق الملتوية والحديثة والمعتمدة على أحدث التقنيات الحديثة في التحايل على السيد والسيدة وإدخال عبوات البنزين أو المتفجرات، وفي العراق لدينا خبرة القاعدة ومليشيات التدميرما يكفي لتدمير البلد\ المسرح دون الحاجة إلى افتعال الفقر وسوء التغذية وتأخر التعليم،ودخول السجون،فالحس الطبقي لا يعني امتهان التدمير، وإلا ما قيمة أن نأتي بنص كتب قبل نصف قرن ونطرحه على مجمعنا من دون أن نتحسس بواقعية ما يحدث فنياً. كان النص ينتصر لقيم التدمير لقوى الظلم ولكن الطريقة التي كانت عليها مسرحية ماكس فريش غير الطريقة التي اعتمدها كاظم النصار وكريم شغيدل في العرض.. هذا الاختزال كتب كما لو كان بلاغاً عن نص نثري لحرائق ستحدث، أو قصيدة تنبئ عن حرائق كامنة في بنية المسرح نفسه، وبالفعل جرنا الاختزال إلى تصورمن هذا النوع، من أن المسرح\ البلد قد قَبلَ دخول عبوات البنزين وقَبلَ أيضا مزاح المصارع وغباء السيد بقبول لمس فتيل القدح، ثم رواية كل ذلك على مائدة عشاء زاهَية بمناديل الحرير والشمعدنات، ووسط الرغبة في إشعال الحريق بالمسرح\ المدينة تنمو حاسة الفكاهة السوداء لقد كتب النص بطريقة السخرية، وهي طريقة تلائم اليوم حاجتنا الثقافية للكتابة والتمثيل لكن العرض كان بعيدا عن السخرية بل كان تراجيديا، في حين أن فن الإضحاك اعتمد على غباء السيد والسيدة بالرغم من أنهما شهدا موت المؤلف وساهما بدفنه،يبدو لنا من السياق العام للنص أن الجميع مشتركون في اشعال الحرائق: السيد والسيدة باحتكارهم المسرح وتعطيل العرض وإماتة المؤلف وحرق بيته، والنادل والمصارع اللذان يوظفان قدراتهما لخدمة الشر ولكن لتدميرهما أيضا على ما اقترفا من جرائم، مثل هذه المأساة الدائرية تنطبق تماما على شرائح معينة خاصة تلك التي توغل في جرائمها فلا تجد فرصة لغير تدمير نفسها بالطريقة ذاتها، هل وصل الحال بنا إلى مثل هذه الدرامية السوداء نترك مسرحا – بلدا دون حماية ونعتمد على بنية التدمير الذاتي لكل شيء؟؟ ثمة سؤال مبهم سببه قصور وتركيز المشاهد على لعبة اتقن الطرفان اجادتها.

بقي أن أتحدث عن التمثيل، هذه الطاقة الضاجة بالحركة،وقد وجدت فيها امكانية أكبر من النص واضيق من تجسيد الفكرة حينماذهب الممثلون باجسادهم وحركاتهم إلى أنفسهم كاشخاص وليس إلى النص كفكرة تروى بعد حدوث الكارثة.

في إخراج كاظم النصار وجدت أن العرض يسعى إلى سردية شعرية، بمعنى أن خطوط الطول والعرض لحركة الشخصيات واحدة، وتحقق أن قرأت النص المخرج، فوجدت المخرج يحذف أية مشاهد فيها درامية الفكاهة التي لو اعتمدها المخرج لوجدناه يذهب بنا للسخرية مرة- المصارع والنادل- وللجدية مرة ثانية- السيد والسيدة- وللوسطية المبهمة بينهما مرة ثالثة – الخادم-. كل شخصية لها مساحة محددة من الفعل، ولكني وجدت أن كل الشخصيات تتحرك في المساحة نفسها، لا بأس فمثقفونا في المسرح منقطعون عن التجديد، ترى من أين لهم القدرة- غير الكفاءة الذاتية وهي كبيرة- لان يواكبوا جديد المسرح العالمي؟،شخصيا ممتنا لقدراتهم وطماحهم في النهوض ثانية بالمسرح العراقي، ولي الشرف أن أكون أحد مدمني مشاهدة عروض بناة مسرحنا العراقي الجديد..

فرضية مغايرة لباختين : تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي

عواد علي

وإذا كان بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج، حسب باختين، فإنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم، إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك، لا بعدد من النظم.

ينطلق باختين في دعم موقفه الغريب هذا من أن في كل دراما ثمة صوتاً واحداً كامل القيمة خاص بالبطل، أما تعدد الأصوات فإنه يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد. لقد جاء نفي باختين إمكانية وجود تعددية صوتية في المسرح رداً على الناقد (أي ف. لوناجارسكي) الذي أكد، في مقالة نشرها لمناسبة صدور الطبعة الأولى لكتاب باختين آنف الذكر، أن ثمة أسلافاً لدوستويفسكي في مجال تعدد الأصوات مثل شكسبير، وبلزاك. ومما قاله عن تعدد الأصوات في أعمال شكسبير: «نظراً لأن شكسبير غير منحاز فهو متعدد الأصوات إلى حد بعيد. من الممكن جداً أن نعدّ سلسلة طويلة من الأحكام حول شكسبير أصدرها خيرة المعنيين بآثاره، وخيرة مقلديه أو المعجبين به الذين أدهشتهم بالضبط قدرة شكسبير على خلق شخصيات مستقلة تماماً عنه بالذات، إضافةً إلى كون هذه الشخصيات متنوعة إلى أقصى حد، وتمتلك آراؤها وتصرفاتها منطقاً داخلياً متيناً». وعلى الرغم من اتفاق باختين مع لوناجارسكي حول إمكانية الكشف عن عناصر ما، عن أصوات ما، عن بدايات لبوليفونية في مسرحيات شكسبير، فإنه يرى أن من غير الممكن الحديث عن بوليفونية مكتملة الصياغة تماماً، وموجّهة تماماً صوب هدف معيّن، خاصة بمسرحيات شكسبير، وذلك لأن الأصوات عند شكسبير، في رأي باختين، لا تُعدّ وجهات نظر حول العالم بالمستوى نفسه الذي نجدها عند دوستويفسكي، فأبطال شكسبير ليسوا حمَلة أيديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة. يكرر باختين فرضيته حول نزوع الخطاب المسرحي إلى الصوت الواحد (المونولوجية) في كتابه اللاحق (استيطيقا الرواية ونظريتها)، قائلاً في احد مقالاته، بتعبير قاطع أيضاً، إن «الدراما بالمعنى الدقيق تهدف إلى لغة وحيدة مفردة عن طريق شخوصها وحدها. ويتحدد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد، ولغة وحيدة».

إن هذه الفرضية مهما تكن راسخةً في مشروع باختين النقدي، وهو من دون شك مشروع جذري ومؤسس في النقد الحديث، فإننا نميل إلى الاختلاف معها، استناداً إلى فرضية مغايرة يمكن البرهنة عليها، إجرائياً، من خلال نماذج درامية قديمة وحديثة، وتحليل مكوناتها البنيوية والأسلوبية، واستقصاء عناصر ظاهرة التعدد الصوتي فيها، وطابعها الحواري.

ولنبدأ بمقولة لرولان بارت، من شأنها أن تدعم فرضيتنا، وردت في احدى مقالاته مفادها: «إن المسرح يشكّل موضوعاً سيميائياً، فنظامه يبدو في الظاهر أصيلاً (أي متعدد الأصوات) مقارنةً بنظام اللغة الأفقي الأحادي».

يشير بارت هنا إلى الكثافة العلاماتية، وكثرة مراكز الإرسال، وتنوع الشيفرات والبؤر الدرامية في الخطاب المسرحي (المكتوب أو المعروض)، فأين نجد مثل هذه الشخصيات المتباينة في مواقفها وتوجهاتها ورغباتها ومستوياتها الذهنية، وتضارب إراداتها ومصالحها، واختلاف وجهات نظرها، وتعدد رؤاها للعالم؟ إن المسرح، كما نرى، فضاء جمالي – دلالي لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعايش وتدخل في علائق حوارية تفضي دائماً إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة. وتجسد هذه التمظهرات أنماطاً متعددةً من التناقضات الاجتماعية – الأيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية (وجهة نظر ضد وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، رغبة ضد رغبة، مشروع ضد مشروع... إلخ). والمسرح، شأنه شأن الرواية، يمكنه أن يجمع لهجات عديدةً، ولغات لأجناس مختلفة، ويحتضن أجنة التعدد الأسلوبي (أسلوب رسمي، أسلوب مباشر،، أسلوب إيحائي، أسلوب ساخر، أسلوب شعري، أسلوب سوقي، أسلوب طنان)، ويتضمن وراء مستواه الأملس الأحادي اللغة نثراً ذا أبعاد شتى مرصعة بجمل وكلمات وعبارات كبيرة وصغيرة، وتعريفات ونعوت مفعمة بنوايا غيرية، بحيث يبدو خطاب الكاتب المباشر والخالص أشبه بجزيرة صغيرة – حسب تعبير باختين نفسه – مغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدد الصوتي.

إن مراجعة المنجز المسرحي العالمي تكشف لنا عن نماذج لا حصر لها من المسرحيات التي تتخللها، أو تندرج ضمنها أجناس تعبيرية (قصائد، حكايات، أساطير، حَكَم، أغانْ، أقوال مأثورة، أمثلة شعبية، مذكرات، اعترافات، رسائل، نصوص دينية... إلخ) تعاكس مركزيتها الخطابية، وتكسر انغلاقها المونولوجي، كما نجد في بعض المسرحيات استحضاراً لشخصيات تنتمي إلى عصور وثقافات مختلفة، وخطابات غير أدبية (استطلاعات الصحف وتقاريرها، وثائق وبيانات رسمية، أرقام وإحصاءات رياضية وعلمية واقتصادية)، وأصوات تشير إلى أنواع من المهن والصنائع، «يُنظر إليها قبل كل شيء على أنها وجهات نظر مؤوَّلة و«منتَجة» لمفهومات لفظية» بوصفها خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين، يرغمها الكاتب على خدمة مقاصده الجديدة.

تتعدد مراكز الإرسال في الخطاب المسرحي، وتتعمق بنيته الحوارية حينما ينتقل من «الفضاء النصي» إلى «فضاء العرض»، حيث يكتسب علامات مشهديةً (بصريةً، سمعيةً، وحركيةً) جديدةً ولا متناهية، ويتحول إلى نوع من «الآلة السيبرنية»، كما يسميها بارت، تبدأ ببث الرسائل إلى المتلقي، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن، على الرغم من اختلاف إيقاعها. وقد يجد نفسه، أي المتلقي، في أية لحظة من لحظات العرض، مستقبِلاً عدداً من المعلومات (تأتيه من مصادر مختلفة من ديكور أو أزياء أو إضاءة، أو موقع ممثل، أو حركة له، أو إيماءة، أو كلمة منه)، وتكون هذه المعلومات ثابتة أحياناً، كما في حالة الديكور، ومتغيرة أحياناً أخرى، كما في حالة الكلام والحركة.

وبتفصيل أكثر نقول إن الخطاب المسرحي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعددة، تشكّل بمجموعها نسيجاً فنياً متكاملاً هو الخطاب المسرحي، لا يصح النظر إليها بوصفها عناصر منفصلة متوازية كما تفترض نظرية فاغنر في المسرح التركيبي الشامل، بل بوصفها وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها التخييلي، وامتدادها الدلالي، فالنص، كما أسلفنا، تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكّل منظورات مستقلةً، واصواتاً خالصةً (غيريةً) لها منطقها الداخلي. ويفضي هذا التباين، أو التعدد الصوتي إلى تجابه حواري، وتنافر اجتماعي، واشتباك ثقافي – معرفي، وتنوع في الأفعال (أو الأحداث) الدرامية، وتعدد أسلوبي، واختلاف سياقي.

تكشف المقاربة السيميائية لأداء الممثل عن مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه. ويمكن عدّ هذا الأداء، من منظور لساني، رسالة تصل إلى متلقيها عبر شيفرة بوساطة قناة (الجسد والصوت)، كما يمكن عدّه ممارسة جدلية كرنفالية، جدلاً وحواراً يقام بين الجسد الحقيقي للممؤدي (خط الحضور)، والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب)، كما يسميه الباحث التونسي محمد مؤمن. ويتصل المؤدي بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمدها فن الإلقاء. ومع ازدياد عدد المؤدين في العرض المسرحي تغدو خشبة المسرح فضاءً لنغمات وطبقات وعلامات صوتية متباينة تدل على وجود تعددية في المشاعر والعواطف (الحب، الحزن، الفرح، الفزع، الغيض، التوتر، القلق، الارتباك... إلخ). وتنشأ عن هذا التنوع الإلقائي بنيتان صوتيتان: بنية تغاير، وبنية توافق، ولكل منهما حقلها الدلالي.

يركّب تتابع الحركات وتنوعها على المسرح خطاباً يأتي بمثابة لغة، كما يرى محمد مؤمن، ويمكن ضبط وظائف هذا الخطاب ألسنياً، حسب نظرية ياكوبسن، بـ: الوظيفة المرجعية (الحركة تحيل إلى ظواهر في العالم المرجعي). الوظيفة التعبيرية (للحركة طاقة على التاثير لأنها تعبير عن خوالج المرسل). الوظيفة التنبيهية (الحركة طلب خفي أو معلن عن التواصل). الوظيفة الإنشائية (الحركة في علاقة مع الحركة، فهي إيقاع عام، محور الرسالة المبثوثة). الوظيفة المعرفية (الحركة تأمر وتتوسّل). الوظيفة الميتا لغوية (الشارحة) (الحركة تعليق على الحركة أو الكلمة).

ويمكن اختصار هذه الوظائف وتجميعها، حسب أوستن، والمنهج الانجليزي السكسوني، في وظائف محورية ثلاث: وظيفة تحدّثية (الحركة تقول شيئاً ما في العالم). وظيفة مقامية، أو تصويرية (الحركة تولد العواطف والتأثرات عند المتلقي). ووظيفة تحقيقية، أو إنجازية (الحركة مقولة فاعلة بقولها، أي أنها تأمر، تهدد، وتَعِد).

لكن يجب التوكيد على أن تتابع هذه الحركات حسب نسق معيّن، يقتضي عدم الإغفال عن «نزامنيتها» في العرض مع الحركات الأخرى المتواجدة معها في اللحظة نفسها، والمتأتية من بقية المؤدين، فكل لحظة مسرحية تمثّل لوحة «فسيفسائية» متكونة من مجموع حركات الممثلين تسعى إلى تحقيق سمفونية حركية.

الأزياء والسينوغرافيا والموسيقى والمكياج تشكّل، أيضا، شبكة حوارية ذات تعددية بصرية وسمعية ودلالية في الخطاب المسرحي، وهي غالباً ما تحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها، أو متزامنة معها، أو متوالدة منها.

نموذج مسرحي بوليفوني

على الرغم من كثرة النصوص المسرحية القديمة والحديثة التي تبرهن على إمكانية وجود تعددية صوتية في الخطاب المسرحي، بعكس ما ذهب إليه باختين، فقد اخترنا نصاً واحداً فقط، بسبب ضيق المساحة هنا، هو نص (نحن والولايات المتحدة) للمسرحي البريطاني الشهير بيتر بروك، ولا تتمثل ظاهرة التعدد الصوتي في هذه التجربة المسرحية، التي تتناول الحرب في فيتنام، بما ينطوي عليه النص، أو بنيته الداخلية من مظاهر بوليفونية فحسب، بل بطريقة كتابته وعرضه أيضاً، فهي ثمرة جهد جماعي أسهم فيه، إلى جانب بروك، فريق من الكتاب، أما فريق العرض فقد تالف من فنانين ينتمون إلى جنسيات مختلفة، من بينهم المخرج البولوني غروتوفسكي.

قامت هذه التجربة على جمع المختلط معاً، ووضع المختلف جنباً إلى جنب حتى تحدث تلك «اللحظة» التي يبحث عنها بروك، ويعتقد بأنه اقتنصها في لحظة الصمت التي تعقب نهاية الحرب. كما أنها ارتبطت بعلاقات تناصية (= حوارية) مع روافد عديدة من تجارب المسرح العالمي: تجارب جون ليتلوود في التأليف الجماعي، وتجارب المسرح الحي، وتجارب بيتر فايس ومسرحه التسجيلي.

تكشف قراءة النص عن مظاهر متعددة ومتنوعة للمستوى البوليفوني فيه يمكن تصنيفها إلى أجناس تعبيرية، وخطابات غير أدبية، وتعدد لساني وإثني، وتباين في المنظورات، أو وجهات النظر، واستحضار شخصيات وملفوظات غيرية. على صعيد الأجناس التعبيرية تتخلل النص أغان، واساطير، وحكايات، وقصائد، وأمثلة شعبية تتداخل ضمن تأليف سمفوني درامي متكامل، وتندمج في وحدة تركيبية متماسكة مع المظاهر الحوارية الأخرى. يجسد بعض هذه الأجناس التعبيرية المنظور الأميركي في الصراع، في حين يجسد بعضها الآخر المنظور الفيتنامي، مثل أغاني: (الطريق الأول، الديوان، التصعيد، إلى من يهمه الأمر، وردة سايغون، وأية شكوى)، التي تفصح عن رؤية كل من المقاومة الفيتنامية، والغزاة الأميركان، وصراعهما وتباين موقفهما الأيديولوجي.

من الأساطير والحكايات والقصائد التي يوظفها النص: أسطورة عن ميلاد فيتنام بعنوان (الملك التنين، والمملكة الجنية)، وحكاية حافلة بالبطولة من تاريخ فيتنام مفادها أن «شقيقتين شابتين ترملتا بعد الغزو الصيني فقادتا جيشاً استطاع طرد الغزاة من بلادهما»، وقصيدتان: الأولى بعنوان (بكائية زوجة الجندي)، والثانية عن الأميركي (باري بوندوس)، أو (القمر الطالع فوق منيسوتا). وتؤلف هذه الأجناس التعبيرية خطابات غيرية مفعمة بدلالات، ووجهات نظر مؤوّلة تخدم نوايا منتجي النص، وتعمق مقاصدهم، فضلاً عن كونها تشكّل منحى حوارياً في بنية النص.

على صعيد الملفوظات غير الأدبية يستحضر النص: أرقاماً، وإحصاءات جغرافية، ووثائق تاريخية وسياسية، وبرقيات، وتقارير صحفية تهدف إلى إظهار خلفيات الصراع، والدوافع والنزعات المتحكمة بالاحتلال، والحرب، والمقاومة. وباستطاعة القارئ الرجوع الى الصفحات: ١٨، ٢٠، ٢٣، ٢٥، ٤٦، ٦٢، ٦٣، ٦٦و، من الترجمة العربية للنص، للاطلاع على تلك الملفوظات.

يتضمن النص، رغم لغته الانجليزية (في الأصل)، حوارات باللغة الفيتنامية، وتنحدر شخصياته من إثنيات متباينة تمثل أطرافاً دولية عديدةً اشتركت في الصراع (فيتنامية، أميركية، انجليزية، فرنسية، واسبانية)، إضافةً إلى شخصيات صحفية من أجناس أخرى. كما أنه يحمل وجهات نظر متباينة تفصح عنها، أو توحي إليها الشخصيات في رؤيتها للصراع الدائر بين أطراف النزاع، وللقوى المساهمة فيه، وأهدافه. ويعزز هذا التباين في وجهات النظر المنحى الحواري للنص.

إن الشخصيات الدائمة الحضور في فضاء هذا النص (= جماعة المؤدين)، التي تحمل أسماءً محددةً مثل: مايك، كليفورد، جليندا، مارك، أورسولا... إلخ، لا تمثل نفسها بوصفها شخصيات درامية ثابتةً، بل بوصفها شخصيات متحولةً (أقنعةً) تعرض علينا شخصيات غيريةً (تخص الغير)، عبر لعبة مسرحية مستمرة تقوم على تبادل الأدوار، أو استحضار شخصيات تنتمي إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، أو ترديد خطاباتها والفاظها، نصاً، توكيداً لاستقلالية أصواتها، بوصفها ذوات فاعلة.

وفي الحقيقة أن هذه المظاهر البوليفونية التي رصدناها على نحو موجز، عبر قراءة استكشافية لنص (نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك، ليست هي المظاهر الوحيدة التي صاغت لهذا الخطاب المسرحي منحاه الحواري، وتعدديته الصوتية، بل ثمة الكثير من المظاهر الأخرى التي يمكن تحديدها وتحليل محتواها في دراسة أوسع.

> يقرر باختين في كتابه (معضلات شعرية دوستويفسكي)، على نحو قاطع، عدم إمكانية الحديث عن تعدد الأصوات (= البوليفونية) في الخطاب المسرحي، لأن الدراما بحكم طبيعتها غريبة على هذه الظاهرة التعبيرية والفنية، التي ينفرد بها الخطاب الروائي (البوليفوني) بامتياز، كونه ينهض على الحضور المتجاور لوجهات نظرمختلفة، وتتوزع فيه أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها ويحتضن شخصيات تمتلك رؤى خاصة للعالم، وتتميز بحريتها الداخلية الاستثنائية وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي. كما يجمع هذا الخطاب بين مراكز، وأيديولوجيات، وعلامات، وأساليب، ونظم كاملة القيمة تتعايش وتقاطع داخل فضاء سردي واحد.