تجليات الشعرية في الخطاب المسرحي

د. رياض موسى سكران

المقدمة :

قدمت الدراسات النقدية الحديثة للشعرية مفهومين،ينص الاول على ان الشعرية هي علم الادب او نظرية الادب التي تهدف الى((معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل.. وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته))[١].وفي هذا المفهوم بعث لشعرية ارسطو كما يرى تودورف.اما الثاني فيرى ان البحث فيها،اي في الشعرية،داخل النص الادبي هو((استنطاق الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الأدبية))[٢].

ولا يعني تحديد هذين المفهومين تعارضهما،أو قابليتهما للاستبدال الواحد بالاخر، بل يعني امتزاجهما في توصيف مقاربات النص الادبي.وقد أشار كوهين الى حدود هذا التعالق بين الشعرية والأدبية وهو يحلل بنية اللغة الشعرية بوصفها((عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين:الانزياح ونفيه،تكسير البنية واعادة التبنين،ولكي تحقق القصيدة

شعريتها ينبغي ان تكون دلالتها مفقودة أولاً،ثم يتم العثور عليها،وذلك كله في وعي القاريء)) [٣].

مشكلة البحث :

لعل ما تهدف اليه المناهج النقدية الحديثة وهي ترسم سبل الخطاب النقدي، هواستقراء أو استكشاف أو توصيف الحدود الممكنة للعلاقات الملحوظة للشعرية في النص الأدبي طبقاً للامكانات التي يتيحها كل منهج من هذه المناهج،وقد قسم تودوروف هذه العلاقات الملحوظة في النص على مجموعتين كبريين:علاقات بين عناصر مشتركة الحضور(حضورية)، وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية)، وتختلف هذه العلاقات في طبيعتها وفي وظيفتها،ثم يؤكد أن العلاقات الغيابية هي علاقات معنى وترميز ذات مظهر دلالي،وان العلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء ذات مظهر تركيبي[٤].

من هنا يحاول هذا البحث أن يقدم رؤية تحليلية لآفاق العلاقة بين حدّي الشعرية العام والخاص،وتجلياتها الحضورية والغيابية في النص المسرحي ومتابعة هذه العلاقة في الخطوط الاجرائية للخطاب المسرحي بشكله العام.

تحديد المصطلح :

أصل المصطلح يوناني(أرسطي)،وما نعنيه بمصطلح الشعرية،هو ما يقابل المصطلح ألأنكليزي(Poetics)،وترجمته ب(الشعرية)هي التي سرت لدى الكثرة الكاثرة من النقاد والمترجمين العرب،ولكن ثمة من النقاد والمترجمين من ترجم وتداول المصطلح ب(الشاعرية)،ومن هؤلاء سعيد علوش[٥] وعبد الله الغذامي ،كما ان ألأخير يرى ان هذا المصطلح يضم بين طياته مفهومي(ألأسلوبية) و(ألأدبية)[٦]، ولأنه مصطلح غير مختص بالشعر وحده،فقد ترجمه ب(الشاعرية)،لأن لفظة(الشعرية)قد تؤدي–في رأيه–الى لبس يذهب الظن معه الى أختصاصها بالشعر فحسب.ويستشهد الغذامي في تسويغ استعماله

مصطلح(الشاعرية)بالاستعمال الشائع لـه((اذ يقـول النـاس فـي وصـف جمـال مـا حولهم:موسيقى شاعرية ومنظر شاعري وموقف شاعري،وهم لايقصدون بذلك الى الشعر وانما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية))[٧].

وثمة من النقاد من ترجم هذا المصطلح ب(الانشائية)مثل عبد السلام المسـدي وهـو يورد الانشائية مع الشعرية في سياق تفضيل الأولى على الثانية[٨].

وممن ترجم المصطلح كذلك،الطيب البكـوش[٩] وفهـد عكـام[١٠] ومحمـد رجـب الباردي[١١]، فيما ينتقد عبد الله الغذامي هذا الاستعمال بوصـفه((يحمل جفـاف التعبيـر المدرسي العادي))[١٢]، وهناك من ترجم المصطلح ب(فن الشعر)، مثـل يوئيـل يوسـف عزيز[١٣] وحامد أبو أحمد[١٤]، فيما رأى جابر عصفور أن ترجمته هي(علم ألأدب)[١٥] .

ويرد هذا الأتساع في مفهوم مصطلح الشعرية عند فاليري ليشمل ا لأدب جميعه وذلك حين قال:((يبدو لنا ان اسم شعرية ينطبق على الأدب بمعناه الواسـع))[١٦]، لنقـف عنـد رولان بارت وهو يعرض فهمه للشعرية على أنها:((التحليل الذي يسمح بالاجابة عن هذا السؤال:ماالذي يجعل من رسالة ما أثرا فنيا))[١٧].وهذا ما يتبناه الباحث لأغـراض هـذا البحث.

الشعرية .. جدل الحضور والغياب

تبقى العلاقة بين المسرح والنقد قائمة على اكتنـاه مسـتمر لخصوصـية المسـرح وتسوير رؤاه منذ أن بدأت رحلة الابداع بمسارات متباينة. وتظل الجهود الاخراجية دائبة على الغور والتقصي والبحث عن رؤى وأساليب تمتلك الوسائل الملائمة والقـادرة علـى الدخول في فضاء النص المسرحي لتعزز مجموعة من الأسئلة والمدارات التي تنتظم فـي اطار سؤال كبير هو .. ما المعنى؟ هذا السؤال الذي يندرج ضمن الأسئلة الاشكالية التـي تمتلك طابع الطرافة المستديمة ، لذا تبقى الاجابة عنه، مشروع اجابة.

ولرغبة في الحصر والتحديد، نرى أن لكل عصر مشروع اجابة ، ومن الطبيعـي ان ينطلق هذا المشروع من روح العصر وسياجه المعرفي ومقاييسه الخاصة، مـع الايمـان

بتفاوت المتلقين والنقاد في ادواتهم النقدية. واتهم نقدنا المسرحي بقصور الفاعلية النقدية التحليلية للبنية الشعرية، وتنامي هذا الاعتقاد ليشمل الجانب الذي اكثر نقادنا من الوقوف عنده ، واعني به الجانب النظري، فوصف هذا الجانب بانه لا يبلور تطوراً نظرياً واضحاً للشعري واللاشعري.

ولعل من السذاجة ان ندعو الى نظام نقدي او منهج يدعي فهماً نهائياً لابعاد الشعرية سواء في النص المسرحي او العرض ، وقد ((شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ ارسطو، وما تزال تحتل موضعاً مركزياً في انظمة نقدية وجمالية كاملة))[١٨].

ففك الخلاف وحل الاشكالية لا يتأتى من انبلاج مفهوم جديد ومعاصر للنص المسرحي او العرض مع اول شرارة قدحها عصرنا الحديث، بحداثة مناهجه وما بعدها، وما تفرضه هذه المفاهيم من مقاييس نقدية جديدة ، بل ان هذا الخلاف يتنامى في فضاء آخر يحدق بالنظرة النقدية ذاتها الى المسرح عامة، هذا الفضاء هو الشعرية بين الحضور والغياب، فالنظرة النقدية القديمة غالباً ما تجنح الى كفة الغياب وتسعى الى تغييب الشعرية في الماوراء، في البعد الميتافيزيقي ، في الفضاء السحري والطقس الشيطاني. وهذا الميل الى ((تغييب الشعرية وابعادها الى الماوراء، عريق في الفكر الانساني، فقد يكون من رواسب الاعتقاد بالاصول السحرية والاسطورية للشعر، لان له ابعاداً لا تدرك إلا بالحدس)) [١٩].

من جانب آخر فان النظرة النقدية الحديثة في محاورتها نسغ الإبداع المتمثل بالشعرية، تجنح الى كفة الحضور وتسعى الى ارتياد الفضاء الشعري بمركبة الحداثة، لتمارس حفرياتها فيه، فاحصة ومنقبة. هي اذن تلغي ، او تسعى الى الغاء الماورائية وعالم السحر والميتافيزيقا، وترمي الى احلال الفضاء (الحضوري) محل الفضاء (الغيبي) والى تخلية الفاعلية الابداعية الذاتية من حالتها القدسية ومحاورتها محاورة واقعية، ((الشعرية اذن، خصيصة نصية ، لا ميتافيزيقية))[٢٠].

ولكن أيعني هذا إن رصد الشعرية في الرؤى الاخراجية الحديثة لا يتم الا عبر تجسيداتها النصية، وان ذلك الهم الميتافيزيقي قد تبدد وتحول رماداً يذروه النصيون في

عيون انصار الفردية الذين يقبعون في أبراج النص العاجية ولا ينزلون الى ساحة النـــزال النصية حيث عملية التعالق بوسائل مختلفة وعلى اصعدة متباينة؟ ، لا نـــرى ان الـــرؤى الاخراجية قد تحركت حقاً نحو الغاء البعد اللامرئي في النص، او انكار السلطة الغيبيـــة عليه، بل العكس من ذلك تماماً،ففضلاً عن استحالة مثل هذا الالغاء،مهما اوتي المخـــرج من مهارات علمية وامكانيات تقنية او امتلك رؤية على درجة عالية من التمكن من النفـــاذ الى البنية العميقة للنص، لالسبب، بل لان الشعرية قائمة على توازن دقيق ومرهف بـــين قيم نصية او بين وجود نصي وبعد خفي يبقى مستوراً حتى على مبدع النص ذاته،وان اية محاولة للتنكر لهذا البعد تؤدي حتماً الى اخلال بهذا التوازن،ومن ثم الى انفصام حاد بـــين الخطاب المسرحي ومتلقيه،من هنا نجد ان عمل رولان بارت كان((غوراً في ادق مكونات العمل الادبـــي واكثرهـــا ماديـــة،ومع ذلـــك فقـــد اعلـــن فـــي النهايـــة ان ثمـــة بعـــداً للنص،اسماه(الهزة)لا يمكن للتحليل ان يتناوله))[٢١].

اذن ، لو جاز لنا السؤال الان عن الاضافة التي حققها الاخـــراج الحـــديث الـــى النص في اطار النظرة النقدية الى الشعرية،لقلنا تحديداً ان المخرج الحديث قد استطاع ان يدخل في حيز الحضور النصي دخولاً فاعلاً، مستعيناً بآلياته المتطورة ومناهجه المحدثـــة بعد ان تخلى عن النزعة الهروبية التي كانت تميل الى تعليق النص على فضـــاء الغيبـــي والماورائي،فقد حاولت الرؤى الاخراجية الحديثة ان تتمتع بـــروح جدليـــة عاليـــة، روح المواجهة وفتح منافذ الحوار لاكتشاف ما يمكن اكتشافه من بنية النص على صعيد الدلالة او التركيب او الصوت او الايقاع،وبعبارة اخرى محاورة داخل النص ومعناه العميق اكثر من تاكيد الانشداد بخارج النص وسطحه الظاهر، او في اقل تقدير اقامة علاقـــة توازنيـــة بين الجانبين، الحضوري والغيابي في النص،وحدود هذا التوازن قد تبدو واضحة حينمـــا تتفجر بؤراً جديدة للصراع الدرامي في العرض ، تاخذ مديات حادة تجعلنـــا اكثـــر مـــيلاً للقول،ان الحضور النصي المادي،قد نما نمواً هائلاً حتى تجاوز المخرج الحديث برؤيتـــه السفح المنطقي،لقد ((وضعت العقلانية التقنوية،ولنقل:الحداثوية ، وضعت الانسان داخـــل منظومة(آلية) مغلقة محورته حول وجوده المادي المباشر، موجهة طاقاته كلها للســـيطرة

على العالم الخارجي،مهملة عالمه الداخلي، وابعاده الحميمة وصبواته..هكذا خانته،فيما تزعم انها وحدها الواقية له.. هكذا اخذ الشعر يبدو،انه الطاقة الاولى التي تتيح للانسان ان يكسر قيود التقنوية الحداثوية وعقلانيتها الالية))[٢٢]

فالامر لا يقتصر على ان بعض المسرحيات ضعيفة من الناحية الدرامية واخرى متفوقة من الناحية الشعرية، بل ان رؤى اخراجية معينة قد تسفر عن سجايا باهرة للمسرحية ربما اضاعتها على المتلقي رؤى اخراجية غيرها،وليست الامثلة على ذلك بعسيرة، فمسرحية ترويض المتمردة لشكسبير،اخرجتها فرقة متواضعة في ملابس بسيطة وديكورات فقيرة، لم تكن الا عملاً كئيباً لا روح فيه ولا الهام،وروح المسرحية كلها تمضي رتيبة مملة،ثم نقارن هذا باخراج اخر مثل اخراج(السير باري جاكسون) في مسرح الكورت الذي قام فيه(المستر سكوت سندرلاند) بدور(بتريشيو) فاداه اداء فذاً، ولم يكن مجرد استعمال الملابس الحديثة وحده هو الذي بعث الحياة في المسرحية،فقد تلاشت النكهة القديمة تماماً،وأخذت الحوارات والكلمات معان جديدة،وبدل ان يكون(بتريشيو)و(كيت) مجرد ممثلين يتفوهان بكلمات معينة تراهما قد اصبحا شخصيتين ممتعتين، او مسرحية(هاملت)، كما اداه (مستر هنري اينلي)او (مستر جون جيلجود)او (الهر مواسي) شيء مختلف اختلافاً تاماً،شيء بعيد تماماً عن ان ينقطع عن الرواية انقطاعاً يناقض روحها،حيث ان كلاً منهم يعطي المتلقي شيئاً جديداً، شيئاً لم يسبقه اليه احد غيره في تمثيله للدور، ولهذا كان الطابع الذي ينطبع به الجمهور في كل من الرؤى الأخراجية الثلاثة يختلف اختلافاً متميزاً.[٢٣] ولعل هذا ما يفسر خلود مسرحيات مثل اوديب، هاملت، عطيل، جان دارك، وغيرها من المسرحيات التي تحتفظ بمكانة مؤثرة ذلك انها تلهم العاملين في المسرح، وتحفز دائماً على قراءتها قراءة جديدة ومن ثمّ اخراجها برؤى جديدة، حقبة بعد حقبة((ولا موضع للتساؤل في ان اقوى جوانب هذه المسرحيات هو جانب الشعرية فيها- بالمعنى العام لمفهوم الشعرية التي تنطبق على جميع الوان الكتابة ذات النظام البنائي- فهذا المعطى- اي الشعرية- هو الذي حافظ على بقاء تلك الروايات كمخلوقات حية طوال تلك السنين (...) فالشعرية هي التي توافق

الاحتياجات المسرحية، وستظل دائماً صالحة لاسعاف المسرح))[٢٤]. فحينما نسمع ممثلاً او مخرجاً يتحدث عن دور (جيد) فهو يعني في اكثر الاحيان الدور الذي تجد كل كلمة فيه وكل عبارة من حواره صداهما في الأذان. ومثل ذلك الحوار الجيد يعني اللغة المسرحية التي تاتي تابعة للشخصية والتي تكون مناسبة لإلقائها على منصة المسرح ، لانها جاءت تبعاً للضرورات الجوهرية التي لابد منها من اجل بناء الشخصية ، هو ما يعني بحال من الاحوال بـ(الشعرية) في الخطاب المسرحي.

الخاتمة

في مفاهيم القراءة والتحليل، لا يمكن تزكية قراءة او رؤية ما وتقديمها على انها شعرية . ولعل ما يبدو قريباً الى القبول من المناهج الحديثة ومقاربتها اجرائياً في نظم تحليل الخطاب المسرحي ، هو الحرص على اقامة التوازن بين الحدود الحضورية والغيابية في النظر الى ذلك الخطاب .

ان القيمة الموضوعية للشعرية في الخطاب المسرحي لا تكمن في اكتشاف البنية وتشريحها، او في محاصرتها واعتقالها بتاويل محدد، بل في إطلاقها لتتفاعل مع الخارج بفضائه المطلق، لتتضح علاقات الحضور والغياب عبر تعيين بؤرة او مركز او نواة نصية وملاحظة ما يغيب بعلامة دالة، كقرين موضوعي مقنع، ذو صلة بالمتن النصي، من اجل تاكيد حالة التوازن بين الجانبين الحضوري والغيابي في الخطاب المسرحي عبر خلق مراكز جديدة لبث المعنى ضمن حدود الدائرة التاويلية المفتوحة.

المصادر

١. ألأردس نيكول،علم المسرحية،ترجمة دريني خشبة،وزارة التعليم العالي،مصر،د.ت.
٢. – أدوارد ستاكيفينج، فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ترجمة يوئيل يوسف عزيز،مجلة ألأقلام، ع١١-١٢ لسنة١٩٨٩.
٣. أدونيس،الشعرية العربية،ط١،بيروت، ١٩٨٥.
٤. أديث كيروزيل،عصر البنيوية،ترجمة جابر عصفور،ط١،الكويت،دار سعاد الصباح،١٩٩٣.
٥. ايفانكوس،نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،القاهرة،مكتبة غريب،١٩٩٢.
– تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧.
٦. تزفيتان تودوروف،مدخل الى ألأدب العجائبي،ترجمة الصديق بو علام،القاهرة،دار شرقيات،١٩٩٤.
٧. جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦.
٨. جان لوي كابانس،النقد ألأدبي والعلوم ألأنسانية،ترجمة فهد عكام،دمشق،دار الفكر،١٩٨٢.
٩. جورج مونان،مفاتيح ألألسنية،ترجمة الطيب البكوش،تونس،منشورات سعيدان،١٩٩٤.
١٠. رولان بارت،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ترجمة عمر أوكان،أفريقيا الشرق الدار البيضاء،١٩٩٤.
١١. سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ط١،بيروت:دار الكتاب اللبناني،١٩٨٥.
١٢. عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ط٤،الكويت،دار سعاد الصباح،١٩٩٣.
١٣. عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي ألأدبي الثقافي بجدة،١٩٨٥
١٤. كمال أبو ديب،في الشعرية،بيروت،١٩٨٧.
١٥. محمد رجب الباردي،الانشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي،مجلة علامات،مج٧،ع٢٦.

الهوامش

١. تزفيتان تودوروف،الشعرية،ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،الدار البيضاء،المغرب،١٩٨٧،ص٢٣.
٢. المصدر السابق نفسه،ص٢٣.
٣. جان كوهين،بنية اللغة الشعرية،محمد الولي ومحمد العمري،الدار البيضاء،المغرب،١٩٨٦،ص١٧٣.
٤. ينظر:تودوروف،الشعرية،المصدر السابق،ص٣٠ وما بعدها.
٥. سعيد علوش،معجم المصطلحات ألأدبية المعاصرة،ط١،بيروت:دار الكتاب اللبناني،١٩٨٥،ص٢٧.
٦. عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي بجدة،١٩٨٥،ص١٨-١٩.
٧. عبد الله الغذامي،المصدر السابق،ص٢٠.
٨. عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ط٤،الكويت،دار سعاد الصباح،١٩٩٣،ص١٧١.
٩. جورج مونان،مفاتيح ألألسنية،ترجمة الطيب البكوش،تونس،منشورات سعيدان،١٩٩٤،ص١٦٨،٦٩،٥٤.
١٠. جان لوي كابانس،النقد ألأدبي والعلوم ألأنسانية،ترجمة فهد عكام،دمشق،دار الفكر،١٩٨٢،ص٩٤.
١١. محمد رجب الباردي،الانشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي،مجلة علامات،مج٧،ع٢٦،ص١٩١.
١٢. عبد الله الغذامي،مصدر سابق،ص١٨.
١٣. أدوارد ستاكيفينج،فن الشعر البنيوي وعلم اللغة،ترجمة يوئيل يوسف عزيز،مجلة ألأقلام،ع١١-١٢السنة١٩٨٩.
١٤. ايفانكوس،نظرية اللغة ألأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،القاهرة،مكتبة غريب،١٩٩٢،ص١٧٦
١٥. أديث كيروزيل،عصر البنيوية،ترجمة جابر عصفور،ط١،الكويت،دار سعاد الصباح،١٩٩٣،ص٤٠٢.

١٦. تودوروف،مدخل الى ألأدب العجائبي،ترجمة الصديق بو علام،القاهرة،دار شرقيات،١٩٩٤،ص١٣٤.
١٧. رولان بارت،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ترجمة عمر أوكان،أفريقيا الشرق الدار البيضاء،١٩٩٤،ص١٠٧.
١٨. كمال أبو ديب،في الشعرية،بيروت،١٩٨٧،ص١٦.
١٩. نفس المصدر السابق،ص١٨.
٢٠. نفس المصدر السابق والصفحة
٢١. نفس المصدر السابق والصفحة.
٢٢. أدونيس،الشعرية العربية،ط١،بيروت،١٩٨٥،ص١٠٥.
٢٣. ينظر:ألأردس نيكول،علم المسرحية،ترجمة درييني خشبة،وزارة التعليم العالي،مصر،د.ت،ص٩١-٩٢.
٢٤. المصدر السابق نفسه،ص٩٦.