السياق غير اللغوي فى مسرح محمود تيمور

الباحثة/ ولاء على عمر عبد الظاهر

الملخص:

المسرح فنٌّ وجد منذ القدم، ويعتمد في المقام الأول على الرؤية والمشاهدة من خلال العرض، كما يتميَّز بخصائص تجعله ينفرد عن غيره من الفنون الأخرى؛ حيثُ يلجأ الكاتب المسرحي؛ لإيصال رسائله فتكون بصورة مكثفة، كل هذا يُؤَكِّد أنَّ اللغة المسرحيَّة تختلف عن بقية الأنواع الأخرى.

فالمسرح يعتمد على إنشاء علاقة بين الكاتب والمتلقي على عدة وسائط؛ لأنَّ الغاية من كتابة المسرحيَّة هو العرض وتحويله إلى أحداث، وأفعال، وحركة جسميَّة؛ لذلك فهو أدب تظهر فيه سمات الحياة، وهو نص سمعيٌّ بصريٌّ تتكثَّف فيه درجة المسكوت عنه لغويًّا... لتُعوِّضها العلامات غير اللفظيَّة من إشارات وإيماءات، وملابس وغيرها من الوسائل الأخرى.

فثمة إشارات وظواهر ترافق الكلام المنطوق، تُسهم في إغناء دلالة هذه الرسائل، وفي تبيان مقاصد صاحبها وحالاته، مثل: الإشارات الحركية، والإيماءات، وتعابير الوجه، والظواهر الصوتيَّة المرافقة كالصمت والتكرار، والتنفس السريع أو الثقيل أو الخفيف، والدموع، والحركات التي تتوافق مع أسلوب معين، وأنماط الرقص، وحالات الصمت[١] .

الكلمات المفتاحية: المسرح – االسياق غير اللغوى- الموقف الدرامى

The theatre is an art that has existed since time immemorial, primarily based on vision and viewing through presentation, and has characteristics that make it unique to other arts; The playwright takes refuge; To communicate his messages so intensely, all this confirms that the theatrical language is different from the rest of the species. Theatre depends on the creation of a relationship between

writer and recipient in several media; The purpose of the play is to be written and turned into events, acts and physical movement; So it's a literature in which life features appear, and it's an audio - visual script in which the degree of oblivion is linguistically condensed... Non - verbal signs of signs and gestures, clothes and other means. There are signs and phenomena that accompany the words spoken, which contribute to enriching the significance of these messages and to reflecting the purposes and situations of the author, such as: motor signals, gestures, facial expressions, accompanying sound phenomena such as silence and repetition, rapid, heavy or light breathing, tears, movements compatible with a particular style, dance patterns and silences.
Keywords: Theater - Non-linguistic context- Dramatic Attitude

مقدمة:

يُعتبر المسرح أبا الفنون ومجمعها، فهو يجمع عناصر التعبير المختلفة التي تحمل دلالات متعددة، فكل أداة من الأدوات التي يتوسل بها الكاتب المسرحيُّ لتجسيد فكرة لها دلالة خاصة تُسهم في توجيه العمل الدرامي. فلا شيء يوجد في المسرحيَّة صدفة؛ ولأنَّ ظهور الشيء على المسرح لا يكون لذاته، وإنَّما كي يُمثل شيئًا آخر. "فإنَّ الكاتب يقوم بدور الإبانة؛ حيثُ ينتزع الشيء من سياقه الحقيقي كي يضعه في سياق العالم الدرامي؛ ليؤدي دورًا ما في هذا العالم، فالكاتب المسرحيُّ يعرف أنَّ الأدوات التي جاء بها حاملة لمعنى"(٢).

فالعَالم الدراميُّ عالم تخيليّ، ولكنه يقدم بطريقة يبدو فيها وكأنه العالم الحقيقي، ومن الضروري الإشارة إلى أن معنى المسرحيَّة يتجاوز المعنى المباشر للنَّصِّ المكتوب، أي يتجاوز حدود اللغة؛ بسبب التداعيات التي يخلقها السياق العام، فكل من الجمادات والحركات والإشارات من

نبر وتنغيم وملابس وغيرها لها دور في تشكيل دلالات خاصة ومميزة لشيء معين داخل المسرحيَّة والتي تُسهم بدورها في خلق دلالات عامة، "فالكاتب يصنع ما يشبه عملية التضفير الدلالي الذي يبدؤه باستخدام إشارات وأدوات معيَّنة لها معنى إلى جانب أدوات أخرى لكي تُشكِّل دلالات خاصة تُسهم في إنتاج المعنى العام أو خلق السياق الدرامي، وقد قمت بتحليل أوجه التطابق بين النسختين، أمَّا عن أوجه الافتراق فقد سبق الإشارة إليها في المبحث الأول"[٣] فجاءت الإشارات المتطابقة بين النُّسختين على النحو التالي:

أ. إشارات دالة على معالم الشخصية وسماتها:

يستخدم الكاتب آليَّات يُوضح بها معالم الشخصيَّة وأبعادها المسرحيَّة سواء المادي، والاجتماعي، والنفسي من تلك الآليات والأدوات، والإشارات الجسميَّة والصوتيَّة.

فالبعد الماديُّ هو الكيان الفسيولوجيُّ من حيثُ تركيب جسم الشخصيَّة فيه؛ حيثُ يُوضح الخطوط الرئيسة لرسم الشخصيَّة المسرحيَّة من خلال التصريح المباشر الذي يتمثل في: الجنس، السن، الطول، الوزن، المظهر العام، سواء كان قبيحًا أو جميلًا أو مشوهًا. وقد ظهر ذلك بقوة في بداية كل مسرحيَّة من خلال التقديم لشخصيَّات المسرحيَّة؛ حيثُ عبر عن هذه الشخصيَّات ومسمياتها ورسم الإطار العام لكل شخصيَّة على حدة[٤].

كما التمس محمود تيمور آليَّات أخرى لتوضيح بعض معالم الشخصيَّة، منها: إطلاق أسماء على بعض الشخصيَّات تتطابق مع وظائفها في المسرحيَّة، أو تبرز سماتها الخاصة، ولهذه الأسماء دور مؤثر في نسيج الأحداث وصراع الشخصيَّات، ومن ذلك: شخصيَّة (نبيل بك، ودهب أفندي) في المخبأ، و(كريم بك، ونافع) في كذب في كذب، و(كتكوت، وناصح) في قنابل.

إلى جانب أنَّ بعض الإرشادات المسرحيَّة التي ترافق الحوار تنطوي على صفات أو ملامح جسديَّة معينة، كالطول أو اللون، لون الوجه، ودخول الشخصيَّات وخروجها وسلوكها وإيماءاتها، فيتحدد من خلالها تعريف الشخصيَّة، وتحديدها الجسديّ، وتقاليد الإلقاء، والجوانب البصريَّة[٥].

كما يربط الكاتب بين حجم الشخص وطبيعته وحجم حنجرته؛ حيثُ يربط فيه بين المتكلم بهمس والصحة الضعيفة. وبين ما يسمى بالأصوات الصاخبة العميقة والصحة الجيدة، ومن ذلك شخصيَّة (الزفتاوي) في مسرحيَّة (المزيفون)؛ حيثُ ربط بين ضخامة جسده وقوة صوته، فيقول: "يبدو الزفتاوي باشا متهاديًا في جرمه الضخم، باسطًا ذراعيه لكامل باشا صائحًا مجلجل الصوت"(٦).

أمَّا على مستوى الشخصيَّة المسرحيَّة التي عالجها محمود تيمور داخل كل مسرحيَّة، فهناك تواصل عن طريق الأنظمة الدلاليَّة الأداتيَّة التي تعتمد على أشياء خارجة عن جسم الإنسان، وهي الأشياء التي يستعملها الإنسان من الملابس والحلي وبعض الأدوات التي تستعملها المجتمعات في أغراض مختلفة وتحمل دلالات مختلفة، مثل: المسبحة(٧). فوجود المسبحة يدل على سمة التدين لدى شخصيَّة (فواز) في مسرحيَّة (كذب في كذب)، أمَّا المسبحة في مسرحيَّة (المزيفون) فترسم لنا إطارًا من التناقض في شخصيَّة (الزفتاوي) بين مظهره وسلوكه.

وقد تُشير العلامة إلى العاهات الخلقيَّة من خلال استخدام الأدوات المسرحيَّة كـ(العكاز) في مسرحيَّة (كذب في كذب)، فيقول: "تقدم شفيقة هانم وهي تتحامل على عصاها"(٨).

ويبقى التناظر والتناقض الذي تبثه العلامة من دلالات هو بمثابة تبسيط لوصول الصورة المسرحيَّة المركزة إلى ذهن المتلقي دون معاناة.

أمَّا البعد الاجتماعيّ والثقافي، فعمل محمود تيمور على تقديم مجموعة من المشاهد الكاملة؛ لإبراز قدرة الشخصيَّات ومجموعة من المشاهد لتتبع أفكارها حتى تبرز هذه المشاهد قالب الشخصيَّة والتعرف على قدراتها. ففي المسرحيَّة يتلقى المتلقي دلالة الملابس كاشفة عن الشخصيَّة ومحدِّدة لها،..... كما تُفصح الملابس عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي. (٩).

التمس محمود تيمور عدة آليَّات للتدليل على الانتماء الاجتماعي والمستوى الثقافي للشخصيَّات ومن ذلك: الملابس أو الزي، فمن المعروف أنَّ الزي أو الملبس أصبح علامة دالة للانتماء الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثَمَّ انتقلت هذه الإشارة ومدلولها إلى المسرح وأصبح للزي أهمية علاماتيَّة للإرشاد وتوضيح للانتماءات بكل أشكالها لمجموعة الشخوص في المسرحيَّة، وغالبًا ما تُشير هذه الإشارات إلى المراتب الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة للشخصيَّات ومكانها أو زمنها"فعندما

تظهر الشخصيَّة في المسرحيَّة نُدرك لأول وهلة ما إذا كان ملكًا أو فلاحًا أو عاملًا، أي إننا نحدد مكانته وانتماءه الاجتماعي من خلال الزي، أيضًا من خلال المادة التي صنع منها الزي، فمن ذلك: "المنظر بهو استقبال بمنزل وحيدة هانم، يدل مظهره على غنى وترف. وحيدة جالسة جلسة استرخاء على المتكأ، تدخن وتتصفح مجلات الأزياء في إهمال. هي سيدة غير متزوجة، جذَّابة، تعيش وفق هواها. ملابسها غاية في الأناقة، وحسن الذوق. الوقت قبيل الغروب"(١٠).

وقد يكون هذا التطابق بين طبيعة الأزياء أو الأدوات وانتماء الشخصيَّة الاجتماعي والثقافي أو القومي ليس قاعدة ثابتة في سرعة الاستنتاج، فقد يكون هناك قصد في جمع النقيضين لغاية ما، فقد تكون هناك ملابس تُوحي بالثراء ولكن صاحبها بخيل، أو ملابس رجل متدين ولكنه شاذ، فمن ذلك شخصيَّة دردير أفندي في مسرحيَّة الصعلوك، فأظهر لنا الكاتب هيئته التي تتنافى مع دور الشخصيَّة وسلوكها الهزليّ الساخر، فيصفه الكاتب فيقول: (يُفتح الباب في هذه اللحظة ويدخل دردير أفندي. فتي أسمر دميم، ولكنَّه أنيق الملبس، خفيف الحركة، دائم البشر، سريع النكتة، يدخل في حذر، وهو مطأطئ الرأس، ويقف ذليلًا بجوار الباب"(١١). فلا يجب أن نأخذ دائمًا بالجانب النظري السريع في المطابقة بين مصداقيَّة الشكل بالمضمون.

كما يُحدد البعد الاجتماعيُّ والوضع الطبقيُّ للشخصيَّة في المجتمع من حيثُ البيئة، والدخل المادي، المهنة، الهوايات، العادات،... إلخ، ويذكر ذلك في مقدمة المسرحيَّة صراحة، أو بين ثنايا الحوار، مثل شخصيَّة سفيرة في مسرحيَّة (المزيفون)، فيقول: "وشخصيَّة محروس في مسرحيَّة (قنابل)، فيقول:"يدخل محروس ابن الشيخ ضرغام وهو في لبوس البوليس الخاص"(١٢).

كما يقوم الكاتب من خلال النَّص بذكر جزء من تاريخ الشخصيَّات، إمَّا لتأصيل الجانب الاجتماعي فيها أو لإبانة الأزمات التي تمرُّ بها الشخصيَّة، أو تقديم المعلومات عن طريق الاستعانة ببعض الأدوات مثل الاستعانة بالصور في مسرحيَّة أبو شوشة للتعبير عن الذكريات القديمة، فيقول: "(يجلس معها أمام المكتب، ويفتح أحد الأدراج بالمفتاح، ويخرج مجموعة مختلفة من الصور الشمسية، ثم يبدأ يفرجها) مؤنس بك: شوفي الصورة دي؟ فاكراها! كنّا جنب الهرم يومُيها. يا سلام منظر لطيف أوي، شوفي كنت بتِدحكي فيها إزاي؟!"(١٣).

كما جاء وصفه للأثاث ليُعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها شخصيَّات المسرحيَّة؛ حيثُ يُحلنا النَّص إلى المرجعيَّة الاجتماعيَّة للمكان حينما يصف الأثاث، كما يحرص المنظر المسرحيُّ

على ذكر صفات الأشياء استنادًا لعالمها الحقيقي، فهو عالم اجتماعيّ دالٌّ على مجموعة اجتماعيَّة، كما في مسرحيَّة الموكب، فيقول: "(المنظر حجرة جلوس بمنزل فضل الله باشا، لها شباك كبير مستطيل، مظهر الحجرة يدلُّ على اختلاط في الذوق بين القديم والحديث. فبينما ترى صورة فنيَّة من النوع الرمزي معلقة على الحائط تجد بجوارها لوحة مكتوبًا عليها "الحلم سيد الأخلاق" أما الأثاث فخليط من المقاعد والمتكآت بين عصري وقديم... عندما ترفع الستارة يشاهد الباشا جالسًا على متكأ من طراز قديم عليه سجادة من الصوف الأحمر، من الصناعة المحلية. الباشا مرتد جلبابا وعليه عباءة. تغطي رأسه قلنسوة من الصوف. بجواره آلة الراديو. يستطيع في سهولة أن يشاهد في جلسته ما في الشارع من المناظر. الباشا متربع، وأمامه على المتكأ صينية بها بقايا طعام، وعلى صدره فوطة حمراء من صنع المحلة. في الحجرة مرآة)[١٤].

كما التمس البعدَ الصوتيَّ للإشارة إلى طبقة المتكلم الاجتماعيَّة التي نشأ فيها؛ حيثُ تختلف سلوكيَّات التواصل من طبقة إلى أخرى، فالسلوك اللغويُّ يتأثر بالطبقة الاجتماعيَّة التي يعيش فيها الفرد، وبسنه، ومهنته، ودينه، وكذلك تعليمه وجنسه[١٥].

أمَّا البعد النفسيُّ فيتمثل فيما تقوله الشخصيَّة وفيما تفعله من نوعيَّة اللغة وطريقة الأداء، ودرجة الصوت، وإيقاعاته، ومدلولات الكلام من عاطفة وتفكير. كلُّ ذلك يُسهم بلا شك في تصويرها، فالأفعال الظاهرة تعبِّر عن الانفعالات الداخليَّة، وتدل على استجاباتها وعواطفها وانفعالاتها ومعاييرها الأخلاقيَّة. كما يدل على المغزى العام والجانب العقلي والانفعالي في المسرحيَّة ككل، فكل مسرحيَّة لا تخلو من وجهات نظر وعواطف تُفصح عن أفعال الشخصيَّات وأقوالها من خلال المسرحيَّة[١٦].

كما يُشير إلى نوعيَّة الجهر التي تمدُّنا بدلالات نفسيَّة، فأي صوت أجشّ مرتبط بالملامح العدوانيَّة والسيطرة الدكتاتوريَّة، وأي صوت همس مرتبط أكثر بالشخصيَّة المتواضعة والشخصيَّات الحليمة[١٧].

فوظف محمود تيمور نفس الآليَّات السابقة؛ لإبراز الحالة النفسيَّة لشخوص المسرحيَّة ولرسم الجوِّ العام، وذلك عن طريق: التعريف أو الوصف عند دخول الشخصية أول مرَّة، وصف السمات الرئيسة للشخصيَّة، وصف العلاقة بالشخصيَّات الأخرى، الإشارة إلى دخول الشخصيَّة وخروجها، وصف السلوك، وصف الحركة، وصف الإيماء، وصف الوضع الجسماني، وصف الفعل

الذاتي، وصف رودود الأفعال، وصف الأداء الصامت، وصف طريقة الإلقاء، وصف طبيعة نغمة الصوت، وصف سرعة الفعل أو الإلقاء، وصف حجم الصوت، وصف الإيقاع، وصف المخاطب (مونولوج، حديث جانبي، حوار)، وصف الصمت أو الوقفة، وصف المنظر أو المكان، تحديد الزمن: ليل أو نهار، الفصل/ الخريف، وصف الملابس، وصف الصوت خارج أو داخل الخشب(١٨).

فنلاحظ أنَّ الإشارات الجسميَّة ليست فقط حركة وتمثيلًا، وإنَّما تعبير ينقل الفكر والانفعالات والعواطف والأحاسيس على المستوى الداخلي العاطفي، وعلى المستوى الذهني، عبر أداة هي جسد المؤدي حين يزدهر وينفتح(١٩).

فقد رسم لنا المؤلف الشخصيَّات وحالتها النفسيَّة من خلال أوضاعها الجسميَّة، كما خضعت هذه الهيئات لثقافة المجتمع وأعرافه. ولعل إدراك كل منا للآخر يتعلق بهيئة الجسم وإشاراته.

كما نرى أنَّ محمود تيمور يهتمُّ بالإرشادات المسرحيَّة التي تهتم بالتفاصيل التي تنمُّ عن الحالة النفسيَّة للشخصيَّة وتجلياتها في الملابس أو في مظهر الشخصيَّة أو من خلال الإيماءة، ومن ذلك: شخصيَّة ناصح في مسرحيَّة (قنابل)، فيقول"يدخل ناصح في شكل غير لائق. لا سترة عليه. يظهر صدره من فتحة القميص. أشعث الشعر."(٢٠).

وكذلك حال شخصيَّات مسرحيَّة المخبأ، فيقول:"ترفع الستارة عن المنظر السابق بعد أربع وعشرين ساعة، وجوه الجمع تنمُّ عن إعياء، ملابسهم تجعدت، ترى الرجال قد بدأت لحاهم تنبت، أما النساء فتشعثت شعورهن، قد هيأ كل فرد له شبه مرقد من قطع خشبية أو رمل، الجو حبيس، الحاضرون يمسحون وجوههم بين حين وحين. جلستهم في تراخ ويأس"(٢١).

ب. الإشارات الكاشفة لحالات المتكلم المتغيرة بناء على الموقف الدرامي:

فهناك الإشارات المميزة الخاصة بالفرد أو بالسمات الشخصيَّة والإشارات الكاشفة لحالات المتكلم المتغيرة.

هذه الإشارات يمكن أن تُخبر عن شخص ما دون النظر إليه ما إذا كان يتكلم بملء فمه أو لا، وهذه الإشارات لا توجد في نطق شخص ما، بل تروح وتجيء طبقًا لحالته الماديَّة والمعنويَّة. وهناك إشارات أخرى من هذا النوع ترتبط بحالات التعب والإثارة والزكام والقلق، ومن الطبيعي أن تتولد بعض الإشارات عن الحالات الماديَّة التي تؤثر مباشرة على أعضاء النطق(٢٢).

ومن الآليَّات التي ارتكز عليها الكاتب السمات الصوتيَّة المتغيرة للشخصيَّة الواحدة تبعًا للموقف الدرامي والسياق العام للمسرحيَّة، فأشار لمجموعة من السمات الصوتيَّة التي تُميز المتكلمين، وتُعبر عن شخصيَّاتهم وانفعالاتهم داخل المسرحيَّة(٢٣).

ج. إشارات دالة على العلاقات بين شخصيَّات المسرحيَّة:

استخدم الكاتب آليَّة المسافات لرسم العلاقات بين الشخصيَّات. من خلال المسافة التي يرسمها المؤلف لشخصيَّات المسرحيَّة؛ ليُعبر عن نوع العلاقة بينهم. فتحديد المسافات من الأمور الاصطلاحيَّة داخل كثير من الثقافات. فوجود مسافات معينة بين الشخصيَّات يدل على معنى معين مثل: الاستلطاف، العدوان، اللامبالاة، إلخ..... ويوجد اليوم علم la praxemiqe يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها، فالمسافة التي تربط بين شخصين لها قيمة اجتماعيَّة كبيرة. كما في "المخبأ" فعمل الكاتب على رسم العلاقات المتنافرة والمتباعدة بين الشخصيَّات من خلال المسافات، ومن ذلك: "دهب أفندي: (لنبيل بك) ياترى الغارة دي تطول والا إيه؟ نبيل بك: الغارة بتاعت إمبارح فضلت ساعتين على داير دقيقة!! دهب أفندي: لا يابيه وانت الصادق.. ساعتين وربع بالمظبوط. قضيتهم في المكتب أشتغل بلمضة زرقة يادوب كنت بشوف بيها طشاش. قشقوش (وهو في مكانه البعيد): ساعتين ولا أكتر.. القصد ربنا يفوت الوقت على خير.. (تهبط محاسن وشكيب)(٢٤)، ومن ذلك أيضًا: "قشقوش: (لنبيل بك) الله يسامحك يا سعادة البيه.. دا من بختي اللي أنا وياكم..(يتقدم بصندوقه) والنبي لنا ماسح جزمة سعادتك.. نستفتح منك يا بيه.. ربنا يجعل النهار قشطة ويخلصنا على خير. نبيل بك: إمشي ياواد.. بلاش قذارة"(٢٥).

فأشار الكاتب إلى عدم المعرفة المسبقة بين قشقوش وشخصيتي (نبيل ودهب أفندي)؛ لذلك كان يتوجب لرسم تلك العلاقة تقديم هذا الموقف الدراميّ في إطار تحديد موقع كل منهم والمسافة التي تربط بينهم.

وقد تكون المسافة لإظهار معاني الاستلطاف، أو الإلحاح والاستغاثة، ومن ذلك: "حواش (يتقدم مستغيثًا بأبي اليسر): اعمل معروف يا معالي الباشا تعال نروح الوزارة[٢٦] ناصح: (وقد اقترب من مقطفة مبتسمًا مداعبًا): ياترى بتغسلي إيدك بالصابون قبل ما تحلبي زي ما قلت لك؟"[٢٧].

د. إشارات دالة على الزمن:

استخدم الكاتب عدة محاولات للإشارة لزمن المسرحيَّة، فهي إمَّا أن تأتي على لسان إحدى الشخصيَّات؛ حيثُ يُشير إلى الوقت صراحة، أو تأتي على نقيض الأولى، فتكون ماديَّة كاستخدام المشاعل لإبلاغ المتلقي بأنَّ الوقت ليل، أو إبلاغه بأن الوقت فجر، وقد يكون بتغير الملابس، حيثُ يُمكن التعرف على الحقبة الزمنيَّة، أو المرحلة التاريخيَّة، من خلالها، ناهيك عن أنَّها قد تُشير إلى الوضع الماجن أو الذوق.

فيقوم الكاتب في البداية بذكره صراحة، فالمنظر المسرحيُّ في نصوص محمود تيمور يقوم بوظيفة تصوير مكان الأحداث، فإن الحوار والنَّص المرافق له لا يتركان هذه الوظيفة للمنظر المسرحي فقط؛ وإنَّما يستخدمان اللغة المنطوقة، والحركة، فالإشارة إلى الزمان ليس عن طريق التضمين والتلميح، وإنَّما بجعل عبارات وشعارات الفترة هي المحور الرئيس من محاور أزمة الشخصيَّة كما في (المزيفون) حيثُ نلمح أزمة الشخصيَّات بسبب تلك الشعارات المنتشرة في تلك الفترة وعدم قدرتها على تطبيقها أو حتى التنكر لها وتجلّيها من خلال مسايرة الوضع القائم في تلك الفترة لتحقيق مصالح البيروقراطيَّة، وتفرد المسرحيَّة مشهدًا كاملًا يدور حول اختيار السلطة للبيروقراطيَّة من خلال اختيار الألفاظ التي يتضمنها البيان، كما نُلاحظ في (الموكب) استخدام نوع من الأثاث حيثُ يدل طرازه على فترة الثلاثينيَّات.

هـ. إشارات دالة على المكان:

يُسهم الحوار مع باقي الأدوات المسرحيَّة في تعيين مكان الأحداث، وأول ما ينتجه الحوار من علامات هو تحديد المكان نفسه، سواء بطريقة مباشرة من خلال تسمية المكان نفسه أو بطريقة غير مباشرة من خلال القرائن اللغويَّة سواء بالعبارات اللفظيَّة أو بالأدوات والزي.

فمثلًا تدور أحداث مسرحيَّة (كذب في كذب) في أكثر من مكان، يبدؤها بالمشرب فيحدِّد مواصفات هذا المكان؛ هادفًا إلى تحديد المستوى الاجتماعي. ويحتلُّ الوصف للمنظر المسرحي ما يقرب من صفحتين؛ حيثُ يحرص فيها الكاتب على الوصف الدقيق لمفردات المكان، أمَّا في مسرحيَّة (الموكب) فالكاتب يصف المنظر في عدة أسطر بما يخدم الموقف والسياق الدراميّ.

فتحديد فضاء المسرح عن طريق إنشاء العلامات فجر الحدود الجغرافيَّة الوهميَّة لخشبة المسرح، وحدد أنواع الفضاءات التي تعمل بها، وهو تحديد لا نهائي، أي بمعنى أنَّ الجغرافيَّة المسرحيَّة غير خاضعة لمقياس المنطق، ومن ثم فإنَّ العلامة قد أحالتنا على عوالم أبعد من تلك الحدود المقروءة[٢٨]، ففي مسرحيَّة (قنابل) نجد وصفًا للمكان من الداخل مع إضافة بعض الإشارات التي تُحيل إلى امتداد المسرحيَّة خارج حدود المكان؛ ليُضيف بعدًا جديدًا للمسرحيَّة، فمثلًا وجود النافذة، والصياح من الخارج هذه إشارات تُزيد من مساحة المكان المسرحي بشكل أكبر، وكذلك فإن ارتباط العلامة بوعي مفتوح أبعد حالة الانغلاق المكاني نحو ماديَّات غير محدودة خياليًّا وافتراضيًّا[٢٩]، ليس فقط رموز الأدوات لكن أيضًا الشخصيَّات في (كذب في كذب، وقنابل، والمزيفون) من خلال الإشارات الصوتيَّة أو الضوئيَّة أو المؤثرات الأخرى أو استخدام وتغيير في الأدوات، لذا فإن "الإشارات يفترض فيها تعيين الفضاء الذي يقع فيه الفعل بواسطة الإشارات الصوتيَّة كما في (قنابل) أو بواسطة الإشارات الضوئيَّة"كما في (المخبأ).

فصياغة المكان وفضائه المسرحي لا يتأتى في المسرح إلا بالعلامة، فالعلامة في تمثيلها المادي لعناصر العرض المسرحي (إنارة، صوت، أزياء)؛ حيثُ أسهمت في تكوين الشكل الجمالي والدلالي للمكان المسرحي (التقليدي) أو (الحر) فقد "يستطيع فعل الإشارة أن يحول أي مكان إلى مكان للعرض.

كما وضح العلاقة بين الإشارة والصوت؛ لأن نبرة الصوت تصبح لا معنى لها بدون الإشارات المصاحبة لها؛ حيثُ يحيل النَّص المرافق (السياق غير اللغويّ) إلى المرجع؛ حيثُ يصمم لها النَّص المرافق جملة مسرحيَّة توضح تصاعد الحدث الدراميّ. وتأججه من خلال وصف المشهد المسرحي، ففي مسرحيَّة (المخبأ) يقول: "تتساقط فيه الحجارة وصفارات الإنذار تدوي وتغلق الثغر ويسود الظلام"[٣٠].

ويمكن ملاحظة الأدوات اللغويَّة التي تخلق سياق الاتصال في المقاطع الحواريَّة الافتتاحيَّة بصفة خاصة؛ لأنَّها تقدم معلومات أساسيَّة عن سياق التلفظ من متكلم مستمع وزمان التلفظ، إلى جانب سرد وتفصيل مفردات المكان. وتلك وظيفة أساسيَّة للحوار قبل خلق الموقف الدرامي، ومن ذلك الموقف الدرامي بين (شريفة هانم وعفيفي بك)، فيقول: "بعد شهرين. قاعة في دار شريفة هانم. منضدة ذات أدراج. مقاعد. أرائك. باب عام في الوسط. باب إلى اليمين موصل لحجرة عفيفي بك الخاصة. باب إلى اليسار موصل لحجرة شريفة هانم الخاصة. حقيبة سفر لعفيفي بك عن كثب من باب حجرته الحقيبة مفتوحة تتراءى فيها بعض الأمتعة. حقيبة سفر أخرى لشريفة هانم عن كثب من باب حجرتها، تتراءى فيها بعض أمتعتها. القاعة مفروشة بالأثاث. يسودها التشعث. يقدم عفيفي بك ومعه صورة في إطار ثمين. هي صورته مع شريفة هانم في شهر العسل. يبدو أبو حجاب يحمل بعض أمتعة عفيفي بك. عفيفي بك يتجه إلى الحقيبة ليضع فيها الصورة يمكث فترة يتأملها منسرح الفكر"(٣١).

يُعد المكتب في (المزيفون) عنصرًا أساسيًّا في تركيب المنظر المسرحي؛ حيثُ يقوم بالتمييز بين عالمين أو طبقتين، فتتشكل مكاتب العمل بشكل هرمي بحيثُ تكون مكاتب الموظفين الأقل درجة في القاعدة ومكتب المدير في القمة. وهذا التفاوت في الموقع سواء في الأسفل أو في الأعلى يتبعه تفاوت في المكانة التي تحتلها شخصيَّات المسرحيَّة. فالكاتب بذلك حدد من خلال العناصر غير اللفظيَّة العلاقة الطبقيَّة عن طريق عرض هذا التدرج الطبقيّ والوظيفيّ.

وبذلك يقدم لصورة المكان وهو يُمثل الدلالة الاجتماعيَّة أو القوميَّة أو المحليَّة، فللمكان إيقاعه المتفرد، أمَّا (المخبأ) فعلى الرغم من رسم صورة المكان في البداية إلا أنَّه استمر في تقديم تفصيلات جديدة تتعلق بالمكان للعمل على تصاعد الحدث الدرامي وإضفاء بعد جديد؛ حيثُ يلعب المكان دورًا حيويًّا إذ يحيل إلى فكرة عامة أكثر مما يحيل إلى بيئة اجتماعيَّة خاصة، فالمكان فيها مكان عام تلتقي فيه الشخصيَّات وقد حمل كل منها خليفة اجتماعيَّة(٣٢).

وفي مسرحية (المزيفون) يستخدم الكاتب المسرحيُّ أسلوبًا آخر لرسم المكان المسرحي بشكل عام، فينتقل من الشارع إلى مكاتب الموظفين إلى المطبعة. فالمنظر هنا بهذه الكيفية يرسم الشكل العام للمكان.

و. الإشارات الدالة على تصاعد الأحداث ودفعها:

يُشير حديث بعض الشخصيَّات إلى أشياء جديدة في المسرحيَّة؛ ليلفت الانتباه إليها ولإنتاج دورها، ففي (المخبأ رقم ١٣) ينص المنظر المسرحيُّ على وجود مخبأ في بداية المسرحيَّة[٣٣]... أمَّا داخل الحوار فقد لفت قشقوش انتباه بقية الشخصيَّات على وجود ألواح خشبيَّة لإقامة عماد المخبأ بعد أن كاد أن يتهدم، ففي هذه اللحظة احتاج النَّصُّ الدراميُّ إلى الإشارة إلى وجودها لتحويل الموقف الدرامي من الصراع من أجل البقاء إلى التعاون والمساعدة من أجل الحياة[٣٤].

ز. الإشارة إلى البعد الأيديولوجي:

استخدام الكاتب اللوحات في المنظر المسرحيِّ، فهي إمَّا لوحات إرشاديَّة للإشارة إلى ما يدين به الإنسان من أفكار، أو الإشارة إلى قانون المكان وطبيعته. فنجد في مسرحيَّة "الموكب" يستخدم المنظر المسرحيّ اللوحات. فتُعد اللوحة جزءًا من الخطاب الدرامي؛ لإدماجه في العالم الذي يعيش فيه الشخصيَّات.

لوحة مكتوب عليها (الحلم سيد الأخلاق) وهي تُمثل البعد الفكريَّ والأيديولوجيَّ لإحدى شخصيَّات المسرحيَّة، فيقول: (المنظر حجرة جلوس بمنزل فضل الله باشا. لها شباك كبير مستطيل. مظهر الحجرة يدل على اختلاط في الذوق بين القديم والحديث. فبينما ترى صورة فنيَّة من النوع الرمزي معلَّقة على الحائط تجد بجوارها لوحة مكتوبًا عليها "الحلم سيد الأخلاق" أما الأثاث فخليط من المقاعد والمتكآت بين عصري وقديم."[٣٥].

وجود المكتب في مسرحيَّة (المزيفون) يظل شاهدًا على أحداث المسرحيَّة وصراع شخصيَّاتها القائم على التناقض لرؤيتين للعالم، الأولى هي الحق والثانية هي الزيف؛ حيثُ يُعبر من خلال المكان عن فكرة أيديولوجيَّة، فالمكان أو المكتب في (المزيفون) يسمح باستعراض مواقف الشخصيَّات وآرائهم والكشف عن صراعاتهم، حيثُ يظل استعراض آراء الشخصيَّات أمرًا حيويًّا؛ لرسم إطار الواقعيَّة بشكل أكبر.

ومن خلال ما سبق يتضح أن:

١. عمل الكاتب على تحديد السياق من خلال تحديد الزمان والمكان والعلاقات في بداية المنظر المسرحي والتي تحكم الفعل بين الشخصيَّات، مما يستلزم وصفًا أكبر للغة غير اللفظيَّة، فعند الانتقالات الدراميَّة يتم تغيير الأداء والحركة.

٢. عبَّر محمود تيمور عن الشخصيَّات المسرحيَّة من خلال رسم الإطار الخارجي الذي يُمثل حياته الخارجية الظاهرة وحياته الباطنيَّة التي نرى انعكاساتها من خلال أفعالها وسلوكها واتجاهاتها. ليس فقط من خلال الحوار، وإنَّما من خلال الإرشادات المسرحيَّة التي تتخلل كل مسرحيَّة من مسرحيَّاته. فقد أوضح الجانب النفسيَّ والجسميَّ والاجتماعيَّ لكل شخصيَّة من شخصيَّات المسرحيَّة من أجل اكتمال صورة كل شخصيَّة، وذلك للإيهام بمشاكلتها للواقع.

٣. رسم محمود تيمور في مسرحيَّاته مجموعة من اللوحات الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، وأظهر فيها ميله الواضح للنزعة التحليليَّة، فقد يسوق لنا عقدة نفسيَّة أو صراعًا نفسيًّا باطنًا؛ ليصور لنا جوانب الضعف في الإنسان وهو في كل ذلك يتخذ أسلوبًا بسيطًا.

٤. استطاع الكاتب من خلال الأعضاء الجسميَّة رسم صور مجسمة لشخصيَّات المسرحيَّة.

٥. وضح الكاتب الأبعاد السيكولوجيَّة للشخصيَّة المسرحيَّة، كما رسم محمود تيمور صورًا كاريكاتوريَّة مليئة بالسخرية من أنماط البشر على مختلف مستوياتهم الطبقيَّة والثقافيَّة.

٦. كما وضح العلاقة بين الإشارة والصوت؛ لأن نبرة الصوت تصبح لا معنى لها بدون الإشارات المصاحبة لها؛ حيثُ يحيل النَّص المرافق (السياق غير اللغويّ) إلى المرجع؛ حيثُ يصمم لها النَّص المرافق جملة مسرحيَّة تُوضح تصاعد الحدث الدرامي وتتأججه من خلال وصف المشهد المسرحي.

الهوامش:

(١) أحمد بن علي الدلجي: الفلاكة والمفلوكون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة ذخائر، العدد١٠٥، ٢٠٠٣، ص٢٢.

(٢) إبراهيم حمادة: العناصر الدراميَّة المنطوقة والغير منطوقة، ص١١٨.

(٣) انظر: المبحث الأول.

(٤) المخبأ: ص٧، ثلاث مسرحيَّات: ص٩، المزيفون: ص٥. كذب في كذب: ص١٤٠.

(٥) انظر: كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسميَّة: ص٤٣/٩٢.

(٦) المزيفون: ص٣٣.

(٧) انظر: العناصر غير الإنسانيَّة: ص٩٨:٩٤

(٨) كذب في كذب: ص٢٢٢.

(٩) نديم معلا: لغة العرض المسرحي: ص٦٥.

(١٠) ثلاث مسرحيَّات (الصعلوك): ص٧

(١١) ثلاث مسرحيَّات (الصعلوك): ص٨.

(١٢) قنابل: ص١٣٨.

(١٣) ثلاث مسرحيَّات(أبوشوشة): ص٦٦، ٦٧.

(١٤) المصدر نفسه(الموكب): ص٩١/٩٢.

(١٥) انظر: التنغيم: ص١١٠/١٢١.

(١٦) إبراهيم حمادة: العناصر الدراميَّة المنطوقة والغير منطوقة، ص١١٨.

(١٧) إبراهيم حمادة: العناصر الدراميَّة المنطوقة والغير منطوقة: ١٢٠.

(١٨) ستون إلين، سافونا جورج: المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد القاهرة، د.ط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص١١٧/ ١٣١.

(١٩) إبراهيم حمادة: العناصر الدراميَّة المنطوقة والغير منطوقة، ص١١٨.

(٢٠) قنابل: ١٤٦.

(٢١) المخبأ: ص١٣٧.

(٢٢) إبراهيم حمادة: العناصر الدراميَّة المنطوقة والغير منطوقة، ص١٢٠.

(٢٣) انظر: التنغيم: ص١١٠/١٢١.

(٢٤) المخبأ: ص٩٩.

(٢٥) المصدر السابق: ص١٠١.

(٢٦) قنابل: ص١٥٠.

(٢٧) المصدر نفسه: ص١٦١.

(٢٨) أحمد مجاهد: مسرح صلاح عبد الصبور(قراءة سيميولوجيَّة)، ج٢، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٦، ص١٦٤.

(٢٩) المرجع السابق: ص١٦٥.

(٣٠) المخبأ: ص٩٩.

(٣١) المزيفون: ص١٢١.

(٣٢) المخبأ: ص٩٩.

(٣٣) المصدر السابق: ص٩٩.

(٣٤) المصدر نفسه: ص١٣٠.

(٣٥) ثلاث مسرحيَّات (الموكب): ص٩١.