المِشْكَالِيَّةُ: نحوَ حوارٍ حواريٍّ

مِنَ الصَوتِ المُفْرَدِ إِلى الأصْواتِ المُتَعدّدةِ

وسـيم الكردي

في ضوءِ النظريَّةِ الحواريَّةِ وتَوْظِيف السياقِ الدرَاميِّ

تجربةٌ تطبيقيَّةٌ مَعَ يَافعينَ مِنْ أجْلِ إنْشَاءِ أنْواعٍ كَلاميَّةٍ
(شفويَّة وكتابيَّة): حِوارِيَّةٍ، مُتَعَدِّدَةِ الأصْوَاتِ

مركز القطّان للبحث والتطوير التربوي
مؤسسة عبد المحسن القطّان - فلسطين 2003

عنوان الكتاب: **المِشْكَالِيَّةُ: نحو حوارٍ حواريٍّ**
مِنَ الصَوتِ المُفْرَدِ إلى الأصْواتِ المُتَعَدِّدَةِ
تأليف: **وسيم الكردي**

الناشر: مؤسسة عبد المحسن القطّان
مركز القطّان للبحث والتطوير التربوي
رام الله - فلسطين
الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هاتف: ٢٩٦٣٢٨١ ٢ (٩٧٢)
فاكس: ٢٩٦٣٢٨٣ ٢ (٩٧٢)

Title Book: **Kaleidoscopic: From Single Voice to Multiple Voices**
On the Light of Dialogic Theory and the Usage of Dramatic Context
Empirical experience with youth in the creation of dialogic and polyphonic oral and written speech genres
Author: **Wasim Kurdi**

Publisher: A.M.Qattan Foundation
Qattan Center for Educational Research and Development
P.O. Box 2276 Ramallah - Palestine
First Edition - 2003
ISBN 9950313058

Tel: +972 2 2963281
Fax: +972 2 2963283

wasim@qattanfoundation.org
www.qattanfoundation.org

Cover Image: “Kaleidoscope” by Dawn Strother

Design and Printing: ADWA’ Design, Ramallah

تقدير

لمْ يكنْ ممكناً لهذهِ الدراسةِ أنْ تَصلَ إلى غايتِها دونَ أصواتٍ متعددةٍ ساهمتْ بحيويةٍ في إنجازها؛ إنني أعتزُّ بكلِّ الذين ساعدوني على إتمامِها، فمنهم من قدَّمَ لي آراءً قيمةً، ومنهم من أمدّني بمساندةٍ عظيمةٍ، ومنهم منْ ساعدَني منْ خلالِ خطواتٍ إجرائيَّةٍ، وقدْ حدثَ ذلكَ عبرَ هذا العملِ كلِّه منْ كانَ فكرةً أوليةً قلقةً لا أفقَ لها، إلى أنْ صارَ عملاً ملموساً يؤسسُ لأفقٍ جديدٍ. وفي هذا المقامِ، فإنني أرفعُ شكراً وتقديراً بالغَين لكلٍّ من: البروفيسور ديفيد ديفيز، الأستاذة آيلين بيننجتون، الكاتب والمخرج المسرحي جيف جيلهام، البروفيسور ريتشارد هاتشر، كريستينا فاسيلوبولو، سيرين حليلة، الروائي عزت الغزاوي، د. فؤاد المغربي، د. أندريه مزاوي، الأستاذة تاغ مكينتيجارت، ماريا زانيتو-باباكوستا. كما أودُّ التعبيرَ عنْ شُكري لكلٍّ منْ: كلارا هوو، مالك الريماوي، هدى حسونة، عبد الرحمن أبو شمالة.

امتنان خاص

ولم يكنْ ممكناً لهذهِ الدراسةِ، أيضاً، أنْ تتجسدَ دونَ التزامٍ من قبلِ المجموعةِ التي شاركتني في المشروعِ عملياً، ولأنَّ هذهِ المجموعةَ لم تكنْ بالنسبةِ لي مجموعةً لإجراءِ دراسةٍ عليها، بلْ كانتْ نظرياً وعملياً وشعورياً مجموعةً عَملنا فيها معاً، وكأنَّنا في مختبرٍ يقومُ جميعُ أعضائه (بتجريبِ المسرحِ والكتابةِ في سياقٍ جديدٍ). ولأنَّني لا أستطيعُ الجزمَ بمدى الإفادةِ التي تحققتْ للمشاركاتِ والمشاركينِ عبر أربعينَ ساعةً من العملِ مُوزعةً على اثني عشرَ أسبوعاً فإنني أستطيعُ الجزمَ بأنني تعلمتُ كثيراً في هذا المُختبر. وعليه، فإنَّني أودُّ التعبيرَ لكلِّ الفتياتِ والفتيانِ المُشاركينَ في البرنامجِ عنْ امتنانٍ خاصٍّ وتقديرٍ موصولٍ. وهم: **محمد جبر، باسمة التكروري، بثينة حمدان، رنا الشكعة، نورا التيجاني، علاء أبو دف، حافظ معين، جاد سلمان، دلال أبو زنط، علاء الدحلة، إبراهيم جزماوي، وليد الجلاد، قيس عموري، منهل سهيل.** فقدْ عَملوا جميعاً بروحٍ عاليةٍ وتفاعلٍ بنَّاء، وقدّمَ كلٌّ منهم مساهمَتَهُ في إطارِ ما تسنَّى له ذلك.

قبل البدء

(١)

إضاءة حول تعبير «المشكالية»

إنَّ تعبيرَ «المشكاليَّة» الذي يتصدرُ عنوانَ هذه الدراسة، هوَ تعبيرٌ قائمٌ في اللغة العربية، وإنْ بدا تعبيراً غيرَ مألوفٍ لندرة استعماله أو عدم استعماله تماماً. وقدْ عَرَفْتُهُ منْ خلال قراءتي لكتاب «قوس قزح الرغبة»[1] للمخرج والكاتب المسرحيِّ البرازيليِّ (أوغستو بوال). لقدْ أفردَ (بوال) في هذا الكتاب فصلاً خاصاً بعنوان (الأساليب المنظورية – The Prospective Techniques) التي تضمَّنتْ فيما تضمَّنتْ أسلوبَ الصورة المشكاليَّة (The Kaleidoscopic Techniques). وما لَفَتَ نظري في هذا التعبير هو تلكَ الإحالةُ الدلاليَّةُ التي تُنتجها استعارةُ هذا التعبير منْ وجهة رمزيَّة؛ وقد أحَالتني كلمةُ « Kaleidoscopic» للبحث عنها في اللغة العربيَّة، فإذا بها "المشْكَاليَّةُ" وتعني: منظارَ التشاكيل اللونيَّة (الكرمي: 1997). ويقابلُ كلمةَ «Kaleidoscope» الإنجليزية كلمةُ «المشكال» بالعربيَّة؛ و«المشْكَالُ» هوَ أداةٌ تَحتوي على قطعٍ مُتحركة منَ الزجاج الملوَّن ما أنْ تتغيرُ أوضاعُها حتى تعكسَ مجموعةً لا نهائيةً منَ الأشكال الهندسيَّة المختلفة الألوان. و«المشكاليُّ» رسمٌ أو مشهدٌ مُتغيِّرٌ مختلفُ الألوان (البعلبكي: 1996). وقد اعتمدتُ هذا الأسلوبَ في جانبٍ منَ الجزء التطبيقيِّ الذي انبنتْ عليه هذه الدراسةُ. كانَ هذا التعبيرُ، بالنسبة لي، ملائماً تماماً كي يكونَ عنواناً لهذه الدراسة – على غرابَته، وعلى الرغم من تَردُّدي في اختياره، فهوَ يعكسُ بصورة كبيرة طبيعةَ التوجه الذي انبنتْ

[1] "The Rainbow of Desire" Augusto Boal.

عليه، حيثُ أنَّ جوهرَ الدراسةِ متمـثِلٌ في ذلكَ التداخلِ اللانهائيِّ بينَ الأصواتِ التي يُنتجها الأفرادُ عبرَ تواصـلِهم وتفكيرِهم المتبَادلِ، كما أنَّ تأويلَ الأفكـارِ الناتجةِ يُفضي إلى إنتـاجِ دلالات لا نهائيةٍ بنـاءً على الموقـعِ السياقيِّ الذي يتلـقَّى فيـه الفردُ أصواتَ الآخرينَ، وما تنتجهُ له خبراتُهُ المتجسَّدة في تراثِهِ اللغويِّ، وما تحيلُهُ من دلالاتٍ متَصلَةٍ بالمعجمِ اللغويِّ أو مُنْقَطِعَةٍ عَنْهُ.

(٢)

■ اقتراح في قراءة هذا الكتاب

ينبني هذا الكتابُ على تجربةٍ تطبيقيـة، وهو يتضمَّنُ تصوراً نظريّاً وبعداً تحليلياً أيضـاً. وقد تتفاوتُ درجةُ الاهتمام بفصوله، لذا يمكنُ قراءتُهُ بصورةٍ انتقائيَّة، وبتسلسلٍ يختلفُ عمّا درجَ عليه الكتاب؛ فمثـلاً يمكن الشروعُ في قراءةِ الملاحقِ أولاً ثم التحليلُ الواردُ في القسـمِ الثالثِ فالقسم النظـريُّ في القسمِ الأولِ. ما أرمي إليـه هو أنَّه يمكن قـراءةُ الكتابِ ضمنَ اهتمامات القارئ، فمن ابتغى ما هو عمليٌّ تطبيقـيٌّ يمكنُهُ أنْ يأخذَ بهذا الاقتراحِ، ومنْ شاءَ قراءته بتسلسـلِهِ فله ذلك أيضاً، وقدْ يعودُ إلى الملاحقِ حينَ يشارُ إلى ذلكَ.

أأنا أنا؟

أأنا هنالك . . . أم هنا؟

في كُلِّ «أنتَ» أنا،

أنا أنتَ المُخَاطَبُ، ليسَ منفى

أنْ أكونَكَ. ليسَ منفى

أنْ تكونَ أنايَ أنتَ.

محمود درويش

«... البشريةُ جمعاءُ مجردُ حالاتٍ خاصة، والحياةُ تولّدُ الاختلافات، ولئنْ كانَ هناكَ "تكرارٌ" فهذا التكرارُ لا يكونُ متطابقاً تماماً، إذْ أنَّ كلَّ شخصٍ، دونَ استثناءٍ، يتمتعُ بشخصيةٍ مُركّبةٍ، ويكفي أنْ يطرحَ بعضَ الأسئلةِ لإماطةِ اللثامِ عنْ تصدعاتٍ منسيةٍ، وتشعباتٍ مفاجئةٍ، ليكتشفَ أنهُ كائنٌ معقدٌ، وفريدٌ، وغيرُ قابلٍ للاستبدالِ».

أمين معلوف[2]

[2] أمين معلوف (1949-) روائي عربي من لبنان، يعيش في فرنسا، ويكتب بالفرنسية، وهذا الاقتباس من كتابه "الهويات القاتلة" ص 33 (Les Identités Meurtriéres)، من أعماله المترجمة إلى اللغة العربية: ليون الإفريقي، سمرقند، القرن الأول بعد بياتريس، صخرة طانيوس، الحروب الصليبية، سلالم الشرق، حدائق النور... وغيرها.

المحتـويات

مُفْتَتَحٌ ____ 13

إيجـازٌ ____ 17

مُسَوِّغَاتٌ ____ 19

القِسْـمُ الأَوَّلُ

فَضاءاتُ التَلَفُّظِ ومجالُها الرُؤيَويُّ

إضاءة في حَقْلِ الكَلامِ الحِواريِّ والتطبيقات الدرامية ____ 23

تأطير معرفي ____ 26

اللُغَةُ والكَلامُ ____ 27

الحِوَارُ كَنَوْعٍ كَلامِيٍّ ____ 35

التَّلَفُظُ والسِيَاقُ ____ 41

الحِوَارُ والسِياقُ الدرَامِيُّ ____ 44

الديالوجيُّ والمونولوجيُّ ____ 48

الحِوارُ بيَن سِياقَيِن (واقعيٍّ وَمُتَخَّيَلٍ) ____ 54

السياقُ الواقعيُّ والسياقُ الاجتماعيُّ ____ 62

الدْرَامَا والحِوَارُ (الشَّفَويُّ والكِتَابيُّ) ____ 65

القِسْـمُ الثَّانِي

فضاءُ الدراسةِ ومجالُها التطبيقيُّ

أ- أُسْلُوبُ الدراسة ____ 74

ب - المُشَارِكُونَ ____ 78

ج - الفَرَضِيَّةُ ____ 80

د - المُتَغَيِّرَاتُ ____ 82

هـ - نُقْطَةُ انْطِلاقِ البَرْنَامجِ ____ 83

القسْمُ الثَـالثُ

حيويَّةُ التلَفُّظِ ومجالُها الحِواريُّ

استراتيجيّاتُ إنْشَاءِ الكَلامِ الحواريِّ 84

حركيَّةُ إنتاجِ الدراما في سياقاتِ فعلِها 90

1- منَ النصِّ إلى السياقِ (القَصيدةُ كنقطةِ انطلاقٍ) 94

2- منَ السِّياقِ إلى الارتجالِ الدراميِّ 104

3- منَ الارتجالِ الدراميِّ إلى الكتابةِ 106

4- منَ الكتابةِ إلى المَشهدِ 108

حركيَّةُ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّةِ في سياقاتِ فِعْلِها 108

1- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ منَ السردِ القصصيِ إلى النصِّ الدراميِّ 113

2- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ منَ النصِّ الشفويِّ الارتجاليِّ إلى النصِّ المكتوبِ 116

3- تحوُّلات التَّلَفُّظِ ما بينَ نصِّ الحوارِ ونصِّ المُلاحظاتِ الإرشاديَّةِ 117

4- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ منَ النصِّ الدراميِّ إلى النصِّ في سياقِ العرضِ 119

القسـمُ الرابـع

سـياقاتٌ تطبيقيَّةٌ لإنتاجِ حوارٍ حواريٍّ

مُناقشةُ فيما تُنتجُه السياقاتُ 127

انعكاسُ الأساليبِ على أفكارِ المشاركينَ 144

تطويرُ البَرنَامجِ واقتراحُ دراساتٍ أُخْرَى 150

الخُلاَصَةُ 151

مُخْتَتَمٌ 153

الملاحق 155

المراجع 233

فهرست الأشكال والجداول والملاحق

الأشـكال

الشكل (1) الكلام: أنواعه، مكوناته، ما يؤثر فيه 30
الشكل (2) الكلمة وعلاقات إنتاجها 39
الشكل (3) مسارا الخطاب المونولوجي والديالوجي 58
الشكل (4) لولبية المعرفة 71
الشكل (5) سلسلة الأنشطة 91
الشكل (6) حركية إنتاج التلفظات 93
الشكل (7) نموذج الاتصال (ياكبسون) 119
الشكل (8) نموذج الاتصال (باختين) 120
الشكل (9) تَحَوُّلاتُ الخِطَابِ 122

الجداول

الجدول (1) السمات المتقابلة لكل من الديالوجي والمونولوجي 52
الجدول (2) أعمار المشاركين وعددهم 79
الجدول (3) جنس المشاركين 79
الجدول (4) مناطق سكن المشاركين 80
الجدول (5) أنواعُ السُّلُطاتِ في المَشَاهِدِ وعلى مَنْ تُؤَثِّرُ 105
الجدول (6) شَخصيَّاتُ المَشَاهِدِ وتكرارُها 112
الجدول (7) تفصيل تحولات الخطاب في المشهد 123
الجدول (8) آليات التحاور المتقابلة 132
الجدول (9) مفاهيم التحاور المتقابلة 133

الملاحق

ملحق (1) منشور الإعلان عن البرنامج 157
ملحق (2) القصيدة "أبد الصبار" 160
ملحق (3) الأساليب المنظورية 169
ملحق (4) نصوص المشتركين 172
ملحق (5) نص مناقشة مفتوحة للمجموعة بعد قراءة مشهد 188
ملحق (6) مقترح تجريبي في مجال توظيف (مسرح الصورة) في التعبير الدرامي والكتابي 196
ملحق (7) خلفيات تاريخية 229

مُفْتَتَحٌ

لمْ تَتَطـلَّعْ فكرةُ هذا الكتابِ فـي مُبتداها إلى أنْ تكـونَ كتاباً مَنشوراً، بل كانـتْ وليدةَ مشروعٍ دراسيٍّ أكاديميٍّ انبنى على تجربةٍ تطبيقيَّةٍ في مجالِ توظيفِ الدرامَا كسياقٍ لإنتاجِ كتابةٍ مشهَديَّةٍ مسرحيَّةٍ بما يتخلَّلُ هـذهِ التجربةَ منْ إضاءاتٍ على محاورَ متنوِّعَةٍ منْ قِبَلِ المشاركينَ فيها، وهمْ مجموعةٌ منَ اليافعاتِ واليافعينَ الذينَ يعودُ لهمْ الفضلُ في تجسيدِ الفكـرةِ الأُولى عبرَ اشتراكِهم في البرنامـجِ والتزامهم فيـهِ على امتدادِ ثلاثةِ أشهرٍ رغمَ صعوباتٍ كثيرةٍ واجهتهُم، وبخاصَّةٍ صُعوبات الانتقالِ من أماكنِ سكناهـم إلى مكانِ الالتقاء.

وحينَما فـكَّرتُ في نشرِ هذهِ الدراسـةِ كنتُ مَسكُوناً بهاجسين: هاجـسِ التقـبُّلِ وهاجسِ الإضافةِ؛ أمَّا هاجسُ التقبُّلِ فيتمثَّلُ في أنَّهُ قد بدا لي بأنني أخوضُ في مجالٍ قدْ لا يحظى باهتمامٍ كافٍ في عالمِنا العربي، وهوَ مجالُ توظيفِ أساليبِ الدراما والمسرحِ في تطويرِ الكتابةِ لدى اليافعين، وقدْ خشيـتُ منْ عدمِ التقبُّلِ ليسَ بسببٍ مُتعلقٍ بمدى جودةِ الفكرةِ وتطبيقـاتها، فهذا حكمُ قِيـمَةٍ قدْ يختلفُ فيه القـرَّاءُ، بل خشيتُ لأنَّ لا مناخَ حواريٌّ جديٌّ ومُتصلٌ وعميـقٌ في الساحةِ الثقافيَّةِ العربيَّةِ، وبالتالي فـإنَّ إصدارَ كتابٍ منْ هذا النـوعِ قدْ يكونُ مصيـرُهُ مصيرَ كثيـرٍ منَ الإصداراتِ في حقـلِ الثقافةِ، وبخاصةٍ في حقـلَيْ الكتابةِ والمسرحِ اللذينِ انشغلـتْ هذهِ الدراسةُ بهما؛ فَهُـمَا مجالُ فعلِها كحقلينِ مُتضافرَينِ. ولنْ أجدَ منْ يحاورُ هذهِ الدراسةَ سواءٌ على مستوى الإفادةِ منَ التجربةِ على نحوٍ تطبيقيٍّ أمْ على مستوى الإفادةِ منها عبرَ مُحاورَةِ أفكارِها ومساراتِ

meshkaleyyeh - ekram 13 2003/10/18, 9:59 *

فعلِها. وأمَّا هاجسُ الإضافةِ فقدْ كنتُ مسكوناً به لأنني لا أريدُ إضافةَ إصدارٍ لا يشكِّلُ في مَنْحَى منْ مَناحيهِ، على الأقلِّ، إضافةً نوعيَّةً ذات بُعْدٍ تَساؤليٍّ.

وقدْ قرَّ قَراري في نهايةِ الأمرِ على النشرِ، ليسِ بسببِ انقشاعِ غلالةِ الهاجسينِ، بلْ بسببِ وجودِهما واستمرارِهما كَهَاجسينِ، فما قدْ يكونُ سبباً للإحجامِ قدْ يكونُ سبباً للإقدامِ أيضاً، إنَّ هذينِ الهاجسينِ هُما اللذانِ حرَّكَا قلقاً لديَّ ولا يَزالانِ، فَلِمَ لا يكونانِ سبباً في إثارةِ قلقٍ لدى آخرين؟! وبخاصَّةٍ أنَّ الفكرتينِ؛ فكرةَ (التقبُّلِ أو الرفضِ) وفكرةَ (الإضافةِ أو الاجترارِ) هُما في جوهرِهما فكرتانِ حواريَّتانِ، والدراسةُ هذه، في كلِّيَتِها، تقومُ على مفهومِ "الحواريَّة" وفي تفاصيلِها أيضاً. كما تُشكِّلُ "الحواريَّة" منظارَ نظريتِها ومنظورَ تطبيقِها. ولأنَّ أرقَ الفكرةِ وقلقَ ألفاظِها شرطٌ منْ شروطِ حواريَّةِ الكلامِ. إذنْ فقدْ يكونُ لهذا الكلامِ المسطورِ في الصفحاتِ القادماتِ ما يُسهِمُ في حوارٍ يتاخمُ حدودَ كلامِ الآخرينَ، فيغتني منهُ ويغنيه، وهذا ما نفتقدُهُ في كثيرٍ منْ كلامِنا. وما قدْ تفتقدُهُ هذه الدراسةُ إذا ما وقعتْ تَلَفُّظاتُها في نقطةٍ غيرِ مَسبوقةٍ بتَلَفُّظٍ ولا يَتلوها تَلَفُّظٌ آخرُ، وهذا ما قدْ تلعبُهُ تَلَفُّظَاتُ الآخرينَ إضافةً إلى تَلَفُّظاتِ صاحبِها التي هي بالضرورةِ (تَلَفُّظَاتُهُ مصحوبةٌ بتَلَفُّظَاتِ الآخرينَ ونواياهم) ولكنْ ولكي تنجوَ هذه التَلَفُّظَاتُ منْ أنْ تكونَ صوتاً واحداً يجرِّدُ الكلامَ منْ أصواتِ الآخرينَ ونواياهم فَعَليها أنْ تكونَ متعدِّدَةَ الأصواتِ ليس فقط في ذاتِها، بل بدمجِ أصواتِ الآخرينَ ونواياهم في كلامِها أيضاً، وهذا ما على آخرينَ أنْ يفعلوهُ فيها عبرَ كلامِهم. ولذلكَ فقدْ باتَ النشرُ فعلاً لا مناصَ منهُ كي يتشابكَ هذا الكلامُ المكتوبُ المنشورُ بكلامِ آخرينَ، ويشتبكُ معهُ عبرِ فعْلَي القراءةِ والكتابةِ.

وفي هذا السياقِ فإنَّني أودُّ أنْ أُبديَ عِرفاني لـ **مركزِ القطّانِ للبحثِ والتطويرِ التربوي** الذي لم يأخذْ على عاتقِهِ نشرَ هذا الكتاب وحسب، بل لأنّه يمنحني فرصةَ تطويرِ برنامجٍ في مجالِ توظيفِ الدراما كسياقٍ تعلُّميٍّ منْ خلالِ تنظيمِ لقاءاتٍ مع المعلمين، وفي استعدادِهِ لإصدارِ كتابٍ آخرَ في هذا المجالِ يتناولُ منهجيّةَ توظيفِ الدراما في التعلمِ،

meshkaleyyeh - ekram 14 2003/10/18, 9:59 *

بما قد يساهمُ في تكوينِ تصوُّرٍ مُفصَّلٍ لدى المُعَلمين.[3]

تمثِّل هذه الدراسةُ اشتغالاً على نواتِها التي كانتْ عبارةً عن رسالةِ ماجستير[4]، وتحاولُ تقديمَ إسهامٍ في إضاءةِ موضوعِ الرسالةِ ومجالاتِها. وعلاوةً على ذلكَ، فإنَّ الدراسةَ هذه تَمتازُ بكونِها، في بعضِ مواضيعِها ومواضعِها، أكثرَ اتساعاً وتفصيلاً منَ الرسالةِ. إضافة إلى تضمنِها اقتراحاً تطبيقيّاً مُفصَّلاً يمكنُ الإفادةُ منهُ في مجالِ تطبيقِه مَعَ يافعين. وقد دفعَ بي إلى نشرِ هذا الكتابِ باللغةِ العربيَّةِ عددٌ منَ الدوافعِ، أمَّا أبرزُها، فهوَ ما سأوردُهُ، على النحوِ التالي:

أولاً- تعريفُ قارئِ العربيةِ بعملٍ يجمعُ ما بينَ (التربيةِ) و (الدرامَا) في سياقٍ تفاعُليٍّ واحدٍ، وبمعنىً آخرَ بين التعلُّمِ والفنِّ متضافرَينِ في سياقٍ اجتماعيٍّ ثقافيٍّ. وهوَ محاولةٌ، تتطلبُ، فيما أُحسُّ، أنْ لا تبقى حبيسةَ رفٍّ مكتبةِ الجامعةِ.

ثانياً - تقديمُ تجربةٍ حاولتْ في فاعليَّتِها "التطبيقيَّةِ" وفي فاعليَّتِها "كنصٍّ بحثيٍّ" أنْ تخترقَ جدارَ "التربيةِ" التقليديَّةِ عبرَ وضعِ الثقافةِ واللغةِ والكلامِ والتعبيرِ والتعلُّمِ والفنِّ في سياقٍ تَضافريٍّ يَنسجُ إنتاجَهُ مما فيهِ، ومما لدى غيرِهِ، عبرَ فعلٍ ثقافيٍّ - اجتماعيٍّ، مبتعداً في منطلقاتِه ومنطوقاتِه عنْ تجريدِ المعرفةِ منْ كُنْهِها الذي لا يكتسبُ دلالاتِه الفعليَّةَ دونَ رؤيتِه فاعلاً في التاريخِ بمكوِّناتِه جميعِها؛ الإنسانيّةِ والتاريخيَّةِ والجغرافيَّةِ، بتشعباتِها وبما تُظهِرُهُ وما تبطنُهُ أيضاً.

ثالثاً- عرضُ مساهمةٍ حاولتْ وَضعَ المعرفةَ الفكريَّةَ النظريَّةَ المُجرَّدةَ في سياقٍ تطبيقيٍّ، وهذا السياقُ ليسَ سياقاً تحليليّاً للكلامِ فقط، بلْ إنَّهُ عملٌ يشتغلُ على تطبيقِ هذهِ المعرفةِ في سياقٍ عمليٍّ مَعَ مجموعةٍ منَ اليافعينَ بحيث يمارسونَ تجربةَ

[3] سيصدر الكتاب في الربع الأول من العام 2004.

[4] كانت الرسالةُ قد قدِّمَتْ في العام 2001 باللغة الإنجليزية في The Faculty of Education - University of Central England in Birmingham، وقد كانت استكمالاً لمتطلبات الماجستير في حقل "الدراما في التربية - Drama in Education".

meshkaleyyeh - ekram 15 10/18/03, 9:59 PM

إنتاجِ كلامٍ في ضوءِ هذهِ المعرفةِ، كما أنَّهم يحاورونَ هذهِ المعرفةَ أيضاً في سياقِ إنتاجٍ معرفيٍّ أيضاً، وبهذا المعنى، فإنَّهـم "يتكلَّمونَ" شفاهةً وكتابةً، كما أنَّهم "يُنتجُونَ" معرفتَهم أيضاً شفاهةً وكتابةً، وبذلكَ، فإنَّ قضايا نظريَّةً كُبرى تغدو "مُيَسَّرَةً" لهمْ عبرَ فعلٍ واقعيٍّ، دونَ أنْ تُصبحَ "مُبْتَسَرَةً" أو "مُسطَّحَة".

رابعاً- تناولُ مفهومَ الحوارِ وتجلِّياتِه الاجتماعيَّةِ كمحورٍ جوهريٍّ في النهوضِ الثقافيِّ العربيِّ وتجديدِ الخطابِ الحضاري بغـيّةَ التحرُّرِ منَ الخطاباتِ الجاهزةِ، وإنتاجِ خطاباتٍ تفاعليَّةٍ تسهمُ في نقدِ الخطابِ السائدِ وإنتاجِ خطاباتٍ جديدةٍ.

وهذهِ الدراسةُ على جدَّتِها، فيها منَ القصورِ ومحدوديّةِ التناولِ ما تتضمَّنُهُ، عادةً، الدراسـاتُ في مجالٍ جديـدٍ من ناحيـةٍ، وما تتطلـبُهُ الدراسـةُ الأكاديميَّـةُ منْ ضوابطَ (جامدة)، وبخاصَّةٍ في مجالٍ حـدودِها وحجمِها وبنيَتِها. وقد حاولـتُ قدرَ الإمكانِ التملُّصَ من ذلك، وفي الوقت نفسهِ تقديمُها بصورةٍ لا تُختزَلُ فيها المفاهيمُ. وبالمقابلِ أنْ لا تكونَ عَصيَّةً على القراءةِ، فتقعُ في شركِ الإبهامِ، وبخاصَّةٍ لمنْ يعملونَ في حقلِ التربيةِ في إطارَيها الرسميِّ وغيرِ الرسميِّ، لذلكَ فقدْ عملتُ على دمجِ المعرفةِ بمقتضياتِها الكلاميَّةِ مَعَ الممارسةِ بمتطلباتِها التطبيقيَّةِ. آمـلاً في أنْ تفتحَ هذهِ التجربةُ أفقاً مُختلفاً، أعتقدُ، بأنَّنا في حاجةٍ إليهِ.

meshkaleyyeh - ekram 16 10/18/03, 9:59 PM

إيجازٌ

تَتناولُ هذه الدراسةُ عَرْضاً لتجربةٍ تجسّدتْ في برنامجٍ تجريبي وُظفتْ فيه "الدراما كسياقٍ تعلُّمي"[5] معَ مشاركينَ يافعينَ تراوحتْ أعمارُهم ما بين (14-18). وقد استندتْ هذه التجربةُ إلى مَفهومِ **الحواريَّة** (dialogic) **وتعدديَّة الأصوات** (polyphony) حيثُ أنتجَ المشاركونَ فيها كلاماً (شفوياً وكتابياً) عَبْرَ ممارسةٍ دراميةٍ ومسرحيةٍ ركّزتْ على **إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ** (utterances) تضمَّنتْ **زوايا نظرٍ مختلفةً** (different perspectives). وقد شكّلَ مفهومُ تعدديةِ الأصواتِ إطاراً نظرياً لهذه الممارسةِ التي استندتْ إلى مفهومِ باختين[6] للتَلَفُّظَاتِ، وتتمثلُ خلاصَتُهُ في أنَّ مشاركةَ الفردِ في السياقِ الاجتماعيِّ هي مشاركةٌ معقَّدةٌ، ومتعددةُ التأثيراتِ في عالمِ اللغةِ. ففي هذه البيئةِ الاجتماعيةِ يَجدُ التَّلَفُّظُ مكانَهُ ضِمْنَ العديدِ منْ طُرُقِ التكلُّمِ المتوافرةِ للمتكلمينَ، ويتحققُ حضورُهُ عَبْرَ تفاعلٍ يمنحُ الفردَ استراتيجياتٍ كثيرةً لتحقيقِ وجودِهِ الاجتماعيِّ على مَقْرُبَةٍ منَ المُتكلِّمين مَعَهُ. فالبعدُ الحواريُّ يزيدُ أو يَقلُّ استناداً إلى الصِلاتِ التي يَتمُّ إنشاؤُها بينَ الكلامِ "كَتَلَفُّظٍ" و"اللغاتِ" و"الكيفيّةِ" التي تُبنى فيها الصلاتُ الداخليةُ ما بين مجموعِ العناصرِ والأبعادِ كَيْ تُفْضِي إلى إنتاجِ الحواريّةِ (dialogization). إنَّ هذه العملياتِ مشابهةٌ للعديدِ منَ العمليـاتِ الدراميَّةِ، وبخاصـةٍ الأنشطةِ الارتجاليـة (improvisational) في الخِطابِ

[5] البرنامج التجريبي مثبت بصورة مفصلة في نهاية الكتاب، وهو مبني على هيئة دليل تسلسلي يمكن اتباع خطواته لمن يشاء تطبيقه حرفياً أو الإفادة منه في بناء تصور ملائم لسياق مختلف. إن هذه الدراسة اعتمدت على جزء مما أنتجه المشاركون من كلام خلال تطبيق بعض أجزاء هذا البرنامج المقترح.

[6] ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin).

meshkaleyyeh - ekram 17 10/18/03, 9:59 PM

الدراميِّ (dramatic discourse)؛ فالمشاركونَ في الدراما يَتكلّمونَ غالباً بأساليبِ الكلامِ المُتميّزةِ عندما يقومونَ بلَعِبِ دَوْرٍ، فالتلفُّظُ، كوحدةٍ كلاميةٍ أساسيةٍ في السياقِ الاجتماعيِّ، يَضجُّ بالحواريةِ حيَن يتفاعلُ معَ تَلَفُّظَاتٍ أُخرى، ولذلكَ، فقدْ كان استكشافُ حواريَّةِ التَّلَفُّظَاتِ عَبْرَ ممارسةٍ تعلُّميةٍ دراميةٍ قد أدَّى إلى إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ شفويةٍ وكتابيةٍ مِنْ خلالِ فاعليةٍ تفاعليةٍ مِنْ قِبَلِ المشاركينَ في سياقينِ واقعيٍّ ومُتَخَيَّلٍ، وقدْ تَعَلَّمَ المشاركونَ عَبْرَ هذهِ الممارسةِ التَعَرُّفَ على أصواتِ الآخرينَ وإدراكَها، ولقدْ قادَ ذلكَ إلى تحقيقِ نتيجتينِ: الأولى تتمثلُ في إنشاءِ صورٍ إنسانيةٍ منْ مَواقِعِها المختلفةِ ووجهاتِ نظرِها المتنوعةِ. والثانيةِ تتمثلُ في رؤيةِ الذاتِ الإنسانيةِ لنفسِها في تفاعُلِها مَعَ ذواتٍ أخرى موجودةٍ وحقيقيةٍ، لها رؤاها وتَطلُّعَاتُها، فلا يُسْحَقُ وُجُودُها، ولا تُغَيَّبُ عَبْرَ تَسيُّدِ صوتٍ (مُونولوجي) أحاديٍّ لا يَعترفُ بالآخرِ أو بوجودِه. إنَّ هذهِ الدراسةُ تَستقصي (investigates) الطُرُقَ التي اتُبعَتْ في البرنامجِ الدراميِّ معَ يافعينَ مِنْ فلسطينَ لبناءِ مُقَارَبَةٍ نظريَّةٍ وَمُرَاجعَتِها منْ خلالِ الممارسةِ التطبيقيَّةِ التي استندتْ في جوهرِها إلى الإفادةِ مِنَ الأساليبِ المَنظوريَّةِ التي يرجعُ الفضلُ فيها إلى الكاتبِ والمُخرجِ المسرحيِّ (أوغستو بوال).

إنَّ هَذا العَملَ – وَهْوَ يُقَدِّمُ مِثالاً لبرنامجٍ «فنيٍّ –تربويٍّ» – يَتَطلَّعُ إلى تَقديمِ نَموذجٍ لتجربةٍ غيرِ مَسْبُوقَةٍ في بلادِنا، قدْ تستحقُّ الاختبارَ والتقييمَ بقصدِ استكشافِ مَدى فاعليتِها وتأثيرِها، ومن ثمَّ تطويرُها واقتراحُ صيغٍ جديدةٍ لها في سياقاتٍ جديدةٍ.

meshkaleyyeh - ekram 18 10/18/03, 9:59 PM

■ مُسـوِّغاتٌ

شَهِدَ العالمُ العربيُّ ما بينَ العامين (1999–2000) ضَجَّةً كبيرةً، ما زالت تفاعلاتُها مستمـرَّةً حتى يـومنا هذا، بسبـبِ إعادةِ طباعـةِ روايةٍ[7] في مصـرَ. وقدْ قامَ عـددٌ من «الأُصوليينَ» بإحراقِ نُسَخٍ منها في الشوارعِ، كَمَا هُوجِمَ الروائيُّ، وأُهْدِرَ دَمُهُ. وحينما قابلَ صحافـيٌّ تلفزيونيٌّ عدداً منَ المُتظاهريـنَ الذينَ أحرَقوا الـروايَّةَ، أجَابُوا بأنهم لم يقرأوهَا، بل سَـمِعُوا عنْها، كما أنهم قرأوا في الـصُحفِ ما مفـادُهُ بأنَّ الروايةَ تهُاجِمُ الدينَ الإسلاميَّ، وتدعو إلى الفجورِ، ولذلكَ، فإنهم يحتجونَ ضدَّهَا، وضدَّ صاحبِهَا.

إنَّ المقالاتِ التـي هَاجمـتِ الروايةِ، واتهمـتْ صاحبَهَا بالكـفـرِ، اتسمتْ في مجموعِها بأنَّ كتّابَهَا كَانوا يَقتبسونَ عباراتٍ مُقتنَصَةً مِنَ النصِّ الروائيَّ، ويدَّعونَ بأنها هيَ ما يقولُـهُ الروائيُّ كَشخصٍ، وأنها تُعـبِّرُ عنْ وجهةِ نظرِهِ الذاتيـةِ. (عبد الوهاب، 2000) ولم يكترثوا، إطلاقاً، لفكرةِ أنَّ هَذا الكلامَ الذي يَرِدُ على لسـانِ الشخصيَّاتِ الروائيةِ هو كلامٌ يُعبِّرُ عنْ هذهِ الشخصيَّاتِ ومَصائرِها الذاتيَّةِ، وليسَ مُعبِّراً، بالضَرورةِ، عنْ رأيِّ الروائيِّ الذي دمـجَ نَوايا الآخرينَ ونبراتِهِم في نـصِّهِ الروائيِّ كي يغدوَ عملاً متعددَ الأصواتِ. وإذا مَا انطَلَقنا منِ المرجعيَّةِ نفسِها التي يستعملُها المُحتجُّونَ أنفسهُم، فعلينا أنْ لا ننسى تلـكَ العبارةَ الدراجةَ المشهورةَ المُتمَـثِّلةَ بأنَّ ناقلَ الكفرِ ليسَ بكافـرٍ، على الرغمِ من أنَّ هذهِ المرجعيَّةَ نفسَها كانـتْ أكثرَ اتساعاً ورحابةً من ذلكَ أيضاً، فقد أتاحتْ اجتهاداتٍ وتأويلاتٍ قد يندَهِشُ أمامَها كثيرٌ مِنَ المعاصرين. فقد اشتغل التفاعلُ

[7] الرواية هي «وليمة لأعشاب البحر» من تأليف روائي عربي من سوريا هو حيدر حيدر.

meshkaleyyeh - ekram 19 2003/10/18, 9:59 *

الحواريُّ تاريخياً اشتغالاً مكَّنَـهُ من صياغةِ تصوراتٍ مُتنوِّعةٍ للحياةِ والمجتمع، لـمْ يَعُدْ يُتيحُها انغلاقُ بابِ الاجتهادِ فيما بعد، على الرغمِ مما حملَه هذا الانشغالُ في كثيرٍ من الأحيانِ من تكفيرٍ أفضى إلى سِيادةِ خطابٍ واحدٍ أقصى بحدِّ السيفِ كلَّ ما عَداه مِنْ خِطاباتٍ.

لعلَّ هذهِ الحادثةَ، تُقدِّمُ مثالاً واحداً مِنْ أمثلةٍ عديدةٍ تَعكسُ صورةً لجنوحٍ ثقافـيٍّ نحوَ الرأيِّ الواحدِ والصوتِ الواحدِ والحقيقةِ الواحدةِ التي لا تَرى حقيقةً غيرَها، ولعلَّ هذهِ الحادثةَ، كمثالٍ، تُؤكدُ أهميةَ منطلقِ الدراسة؛ نظرياً وتطبيقياً، في مجتمعٍ ما زالتْ فكرةُ تعدديةِ الأصواتِ وإدراكِ الآخرِ بحَاجةٍ إلى كَثيرٍ منَ الفعلِ كيْ تغدوَ واقعاً حَقيقياً. فالحَادثـةُ الآنفةُ الذكرُ لها العديـدُ من الـدلالاتِ؛ أُولاها: أنَّ هنالكَ مَـنْ يحاولُ منعَ "الآخرين" من التعبيرِ عمَّا يُريدونَ، وبالطريقةِ التي يَودّونَ التعبيرَ بها، وثانيتها: أنَّ كلَّ ما تقولُهُ الشخصيّاتُ الروائيةُ داخلَ عملٍ روائـيٍّ لا يُنظَرُ إليهِ على أنَّهُ كلامُ شخصيّاتٍ تقولُ ما تقولُه مُعَبِّرةً عنْ ذَواتها ودوافعِها وسياقاتِ فعلِها؛ فلا يمثِّلُ كلامُها وجهةَ نظرِ الروائيِّ بالضرورةِ. وينسحبُ هذا التصورُ على المجتمعِ أيضاً؛ فهناكَ مَنْ لا يَرى الآخرَ إلا منْ وجهةِ نظرِهِ هوَ، ولا يحاولُ أنْ يرى الآخرَ من سياقِ الآخَـرِ نفسِه قَبْلَ أنْ يُلقيَ عليهِ أحكامـاً جاهزةً سلفاً. إنَّ هذهِ الحادثةَ تَقـودُ إلى مجموعةٍ مِنْ المفاهيـمِ الْمُتَعلِّقَةِ بـ "الأنَا والآخَر"، و"الفرديِّ والاجتماعيِّ"، و"الصوتِ الواحدِ والأصواتِ المتعدَّدة"، التي تَعملُ هذه الدراسة على تناولِها بأبعادٍ مُتعدّدةٍ، وعَبْرَ تناولِ ما يَرتبـطُ بهذهِ المفاهيمِ مِنْ أنشطةٍ إنسانيةٍ في مَجالَيْ اللُّغةِ والكَلامِ، وبخاصةٍ فيما يتُعلقُ بالحوارِ تحديداً.

ولعلَّنا نستطيعُ أنْ نتلمَّسَ أيضاً أمثلةً أخرى تعكسُ وجهاً آخرَ للمسألةَ، فإذا كانَ هذا المثالُ يعكسُ انحسارَ الأصواتِ في صوتٍ واحد، فإن أمثلةً أخرى تشيرُ إلى انحسارِ التأويلِ أيضاً في مرجعـيَّةٍ أحاديَّة، ومنها محاكمـةُ الفنانِ مرسيل خليفة لغنائـه قصيدةَ محمود درويش «أنا يوسفٌ يا أبي»، فهل توظيفُ الدينيِّ في بنيةٍ رمزيَّةٍ يغدو مُحَرَّماً؟!

لـمْ تكنْ حادثةُ الروايةِ وحادثةُ القصيدةِ حادثتينِ منعزلتينِ بل تكادانِ تمثِّلانِ صورةً

أوسعَ لمنهجٍ في التفكيرِ طاغٍ، وكثيرٌ منَ المُؤَشراتِ تُظْهِرُ بأنهما لنْ تكونَا الأخيرتينِ أيضاً في بلادٍ ما زالَ الفردُ فيها مرهوناً بالثقافةِ السائدةِ، ومُطَالَباً بأنْ يكونَ صوتُهُ مجردَ صَدىً لصوتها، وفي كثيرٍ من الأحيانِ باتتِ هذه الأحاديَّةُ مُبرراً لقمعٍ معنويٍّ وماديٍّ أيضاً لأيِّ صوتٍ آخرَ، ولم يقتصرْ هذا المُناخُ على خطابٍ يدعي امتلاكَه الحقيقةَ استناداً إلى مرجعيَّةٍ دينيَّةٍ، بل تجاوزَ ذلك في كثيرٍ من الأحيانِ إلى خطابٍ يدَّعي امتلاكَهُ للحقيقةِ استناداً إلى مرجعيَّةٍ فكريَّةٍ علمانيَّةٍ في ظاهرِهَا، أحاديَّةٍ في جوهَرِها. إنَّ تلكَ الحادثةَ، وغيرَها من الحوادثِ، تُؤكِّدُ الأهميةَ القُصوى لضرورةِ ارتباطِ العملِ البحثيِّ بالتغييرِ الاجتماعيِّ؛ ولعلَّ أحدَ مدلولاتِ هذهِ الحادثةِ مرتبطٌ تماماً بسؤالِ الحريةِ، وهوَ سؤالٌ أساسي لبلادنا إذا ما كانت تتطلعُ إلى التقدمِ والانعتاقِ منْ إسارِ أُحاديَّةِ التفكيرِ، والانفتاحِ على الآخَرينَ ورؤاهم. وقد يكونُ الفعلُ التربويُّ مُهمّاً في سياقِ التغييرِ المنشودِ. ومَا أحاولُ عَمَلَهُ في هذا المجالِ يتمثَّلُ في التركيزِ على سؤالِ الحريَّةِ هذا في سياقِ «الدراما في التربية»[8]. لذلكَ، فإنني لم أشأ إنجازَ بحثٍ نظريٍّ وحسب، بلْ رَغبْتُ في أنْ أُنْجزَ بحثاً مَبنيّاً على تجربةٍ عمليةٍ مَعَ يافعين، إضافةً إلى تقديمِ تحليلٍ ذي مُستويين: 1) نظريٍّ/ معرفيٍّ. 2) تطبيقيٍّ/ عمليٍّ. وكلا المُستويينِ يتحركُ في مجالِ سؤالِ الحريَّةِ الفرديَّةِ في سياقٍ اجتماعيٍّ عَبْرَ توظيفِ الفنِّ كممارسةٍ تُحَرِّرُ الخطابَ الفرديَّ من انـدمَاجِه الكليِّ بصوتِ الجماعةِ، وتماهِيهِ مَعَها، وتتيحُ لَهُ هذه الممارسةُ أُفقاً فردياً له خصوصيَّتُه أيضاً.

ومنْ المفيدِ الإشارةُ هُنا، وفي نهايةِ هذا التَسويغِ، إلى أنَّ هذه الدراسةَ قدْ بُنِيَتْ على قِسمينِ؛ قسمٍ نظريٍّ: يَصُوغُ صورةً نظريَّةً للتَّلَفُّظِ، وطبيعتِه، وخصائصِه، وسياقاتِ إنتاجِه. وقسمٍ وصفيٍّ/ تحليليٍّ: يستكْشِفُ الفعلَ الدراميَّ في علاقَتِه بإنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ في المُمَارسةِ التطبيقيةِ للبرنامجِ، وطبيعتِهَا، وخصائصِها، وَسِيَاقَيْ إنتاجِهَا، ومَدَى التَناغمِ مَا بَينَ المُعْطى النَظَريِّ، وما قَدَّمَتْهُ المُمَارَسَةُ.

لذلكَ كلِّه، فإنَّ الموادَ والبياناتِ المستخدمةَ في تحليلِ هذهِ التجربةِ التطبيقيَّةِ مُستَمَدَةٌ

[8] Drama in Education

من مناقشـاتِ المشاركين، وكـلامِهم الشفويِّ في كـلٍّ منِ الارتجَالاتِ التي أنـتَجُوها، والمَشَاهِدِ الدراميَّةِ التي كَتبوها، إنَّ هذهِ المـوادَ تعكسُ صورةً واقعيَّةً لتلفظاتـهِم، كَما تَعْكِسُ صورةً لنوعيَّةِ الخِطابِ وتحولاتِه، سواءٌ أكانَ ذلكَ في سياقِهِ الواقعيِّ أمْ في سياقِهِ الدراميِّ التخيُّلي.

meshkaleyyeh - ekram 22 2003/10/18, 9:59 *

القِسمُ الأوّل

«كلُّ العيونِ تتساوى نواظرُها وتتباينُ مناظرُها»

النّفريّ

■ فَضاءاتُ التَلَفُّظِ ومجالُها الرُؤيَويُّ

■ إضاءة في حَقْلِ الكَلامِ الحِواريِّ والتطبيقات الدرامية

في الدراما يَزْدَهرُ الحِوارُ «فالدراما دَائماً حِوارية» (Neelands, 1998: 22) والحِوارُ نَوعٌ كلاميٌّ (speech genre) بشقَّيهِ الشفَويِّ والكِتابيِّ (Bakhtin, 1986)، وكلاهما آتٍ منْ عالمِ اللغةِ، وعائدٌ إليها أيضاً، وحِينما يتعلقُ الموضوعُ باللغةِ والدراما معاً، فإنهمَا يتداخلانِ بصورةٍ لا فكاكَ منها، والباحثُ فيهما سيجدُ الكثيرَ منَ الدراساتِ التي لا تنتَهي في هذينِ المجالينِ كَونهما منْ أبرزِ تجلياتِ النَّشاطِ الإنسانيِّ.

لا يمكنُ لدَارسٍ في حَقلِ (الدراما في التربية) أنْ يُقْصِيَ جَانباً الحوارَ كنَشاطٍ كلاميٍّ جوهريٍّ في الفعلِ الدراميِّ سواءٌ أكانتْ هذه الدراسةُ دراسةً تأصيليةً نظريَّةً أمْ تطبيقيةً؛ لأنَّ الحوارَ في حقيقتِهِ يقتضي تعددَّ وجهاتِ النظرِ وتنوعِها، والدراما هي إدراكٌ لموقعِ الآخرِ منْ أجلِ إدراكِ صوتِه. يُشيرُ نيلاندز (Neelands,1998) في بحثٍ تطبيقيٍّ له إلى أنَّ «الدراما كشكلٍ نصيٍّ» (Neelands, 1998 :3) يمكنُها أنْ تُقَدِّمَ للمشاركينَ فيها فرصةً للاشتراكِ في نشاطاتٍ يكتبونَ، عبرَها أو كنتيجةٍ لها، أنواعاً كتابيةً عديدةً، وقدْ استنتجَ أنَّ معظمَ هذهِ

meshkaleyyeh - ekram 23 2003/10/18, 9:59 *

الكتاباتِ "تميلُ إلى التركيزِ على الكتاباتِ الشخصيَّةِ والانعكاسيةِ. والتأكيداتُ الحاليةُ على الكتابةِ الانعكاسيةِ يجبْ أن تتسعَ لتشملَ تمثيلاً أفضلَ لأنواعٍ أخرى من الكتاباتِ الأكثرِ لاشخصَانية" (Neelands, 1998: 3).

فالمرورُ بخبرةِ الكتابةِ عنْ طريقِ توظيفٍ مُعمَّقٍ للدراما يمكنُهُ مساعدةَ المشاركينَ في أنْ يُضمِّنوا كتاباتِهم وجهاتِ نظرٍ عديدَةً، و"شخصياتٍ أكثرَ تدويراً" (Neelands, 1998: 22).

والانشغالُ بالدراما/ الفنتازيا يمكِّنُ المشاركينَ منْ أنْ يَقبَلوا "التصورية"[9] التي تنمِّيها عينُ العقلِ، وبالتالي، فإنهم يستطيعونَ ابتداعَ "تصوريتِهم" الخاصةِ بهم (An-arella, 1999).

في دراستِها حولَ "أثرِ الدراما على كتابةِ الأطفالِ" منْ خلالِ تطبيقِ أسلوبِ الدراما على مجموعةٍ تجريبيةٍ (experimental group) وتطبيقِ أسلوبِ الحوارِ على مجموعةٍ ضابطةٍ (control group)، فوجدتْ مكناوتون (McNaughton) أنَّ المجموعةَ التجريبيةَ "تَستعملِ عدداً من تبادلاتِ الحوار" (79: 1997) أكبرَ بكثيرٍ إذا ما أُجريَتْ موازنةٌ معَ نتائجِ العملِ معَ المجموعةِ الضابطةِ (control group). كما أنها وجدتْ أيضاً أنَّ هذهِ التبادلاتِ "تساعدُ في جعلِ الكتابةِ أكثرَ تنوعاً، وتساعدُ في منحِ القارئِ إحساساً بكونِهِ شاهداً على القصّةِ." (79) فَتَعلُّمُ الحوارِ وإنتاجُهُ منْ قِبَلِ الأطفالِ واليافعينَ عبرَ الدراما، يُفْضِي إلى إدراكٍ واقعيٍّ للحياةِ التي هي، في حقيقتِها، متعددةُ الرؤى والأبعادِ؛ فلا يمكنُ للفردِ فيها أنْ يعرفَ ذاتَهُ دونَ معرفةِ الآخرِ، فـ"لا هويةَ ذات بعدٍ واحدٍ أو وجهٍ واحدٍ، بلْ هي هويةٌ مُركَّبَةٌ لها أكثرُ من وجهٍ، وتَنفتحُ على أكثرِ منْ عَالَمٍ ..." (حرب، 97: 1993). إنَّ أهميَّةَ تربيةِ الفردِ لا تَنحصرُ فقطْ في الاعترافِ بوجودِ الاختلافِ، ولكنَّها تتسعُ أيضاً عبرَ منحِهِ إمكانيةً لإدراكِ الحياةِ والدُخولِ فيها "دونَ

[9] المقصود بتعبير "التصورية –visualization" التصور، التخيل، التمثل في الذهن، الرؤية بعين الخيال، استحضار صورة الشيء في الذهن. . . .

meshkaleyyeh - ekram 24 2003/10/18, 9:59 *

محوِ الذاتيَّات المختلفةِ" (Simons, 1997:200) ويَتحققُ ذلكَ باستكشافِ الطُرُقِ التي يمكنُ مِنْ خلالها الارتقاءُ بالمعنى الإدراكيِّ والعاطفيِّ عبرَ تدعيمِه "بدلاً مِنْ محاولةِ إقصاءِ الطُرُقِ المُتَعَدِّدَةِ للرؤيةِ". (193 :1997) ويَلعبُ الفَنُّ، وبخاصةٍ الدراما والمسرحِ، دوراً فاعلاً في تحقيقِ هذهِ الرؤيةِ الحواريَّةِ بحيثُ تتواجَدُ جميعُ الأطرافِ في علاقاتٍ حواريَّةٍ، ويتراءى لنا ذلكَ في جميعِ الأعمالِ الفنيَّةِ، "فضمنَ أيةِ مَصنوعةٍ فنيّةٍ، فإنَّ وجوداً متعدداً للكاتبِ والقارئِ والأصواتِ نجدُهُ في المَصنوعةِ الفنيِّةِ نفسِها". (Shambaugh, 1997 :4).

فالفعلُ الحواريُّ كنوعٍ كلاميٍّ يتحركُ في سياقٍ لغويٍّ/ اجتماعيٍّ؛ بمعنى أنَّ اللغةَ هي بنيةٌ مؤسساتيةٌ اجتماعيةٌ هائلةٌ، وهيَ مُشتركَةٌ بينَ جميعِ أفرادِ الأمَّةِ وثقافتِها، ولكنَّ الكلمةَ فيها هيَ "نِصْفُ شيءٍ آخرَ" (Bakhtin,1981 :232)، ولا تصبحُ "مملوكةً لواحد" (232 :1981) إلا حينما يمنحُها المتكلِّمُ نوايَاهُ الخاصةَ، ولهجَتَهُ الشخصيَّةَ، فتصبحُ مخصوصةً، أمَّا قَبْلَ هذا التخصيصُ، فإنها تكونُ لغةً محايدةً، وغيرَ شخصيةٍ، إنها، على الأصحِّ "تنوجدُ في أفواهِ أناسٍ آخرينَ، وفي سياقاتِ أناسٍ آخرينَ، وتخدمُ نوايَا أناسٍ آخرينَ: ومِنْ هناكَ يجبُ على المرءِ أنْ يأخذَ الكلمةَ، ويجعلَها كَلمَتَهُ". (294)

المُتكَلِّمُ يُضفي أبعاداً إضافيةً جديدةً إلى الكلمةِ، فتَحملُ شحناتٍ عاطفيةً، وأعباءً عقليةً، تتيحُ للمعنى أنْ يعملَ بطَاقَتِهِ الكليَّةِ، فيما المستَمِعُ يتفاعلُ مَعَ هذا المعنى بما تتيحهُ لَهُ طاقتُهُ العقليةُ وانفعالاتُهُ في لحظاتِ الاستقبالِ؛ وبهذا المعنى، فإنَّ المَغزى يتجسَّدُ، ويُصبحُ قابلاً للانتقالِ عبرَ انوجادِهِ في سياقٍ اجتماعيٍّ، وإذا ما أُريدَ لَه أنْ يكونَ مؤثراً، فعليه أنْ يتحققَ عبرَ أصواتٍ مُتَعدّدَةٍ مُتفاعلةٍ.

إنَّ الدراساتِ التي أشرتُ إليها آنفاً تُؤَكِدُ، ضمنياً على الأقل، أنَّ الاتصالَ الاجتماعيَّ بينَ الناسِ يتحققُ عبرَ تَلَفُّظَاتٍ ليستْ جاهزةً، بل تكتسبُ مدلولاتِها، وتُنتِج معانيها، حينما تنوجدُ هذهِ التَّلَفُّظَاتُ في علاقةٍ معَ تَلَفُّظَاتٍ أُخرى؛ أيْ في تلكَ اللحظةِ

التي يَحدُثُ التخاطبُ فيها، ويأخذُ التَّلَفُّظُ بالتفاعـلِ في حالةِ التَّخاطبِ هذه، ويعملُ على إنتاجِ مَعانٍ جديدةٍ لهذهِ التَّـلَفُّظَاتِ؛ وتكتَسبُ هذه المعاني دلالاتِها المتُحققةَ فقطْ عبرَ الصلةِ ما بينَ المتكلمِ والمستمعِ، ودونَ ذلكَ، فإنَّ الدلالةَ لا وجودَ لها قبلَ حُدوثِ التَّلَفُّظِ. إنَّ هذا المفهومَ يتعارضُ إلى حَدٍّ ما مَعَ مفهومِ (ياكبسون) (Jakobson,1960) في مجالِ الاتصالِ، ولذلكَ، فَسنرى أنَّ باختين (Bakhtin,1997) يضعُ تعبيرَ "تَلَفُّظٍ" بدلاً مِنْ "رسالةٍ"، و"لغةٍ" بدلاً منْ "شفرةٍ" و"غايةٍ" بدلاً منْ "سياقٍ" و "تناصٍّ" بدلاً من "مُحتوى" و "مُتكلِّم" و"مُستمعٍ" بدلاً مِنْ "مُرسِلٍ" و "مُرْسَلٍ إليهِ". وَهذهِ التغييراتُ ليستْ مجرَّدَ تَغييراتٍ بَرانيَّةٍ بَلْ تَدْخُلُ في صُلْبِ مَفهومِ عمليَّةِ إنتَاجِ الكَلامِ.

وستَعْمَلُ هذه الدراسة، وفي ضوءِ المراجعاتِ السابقةِ (التطبيقيةِ والنظريةِ)، على تَسليطِ الضَوءِ على أهميَّةِ الدراما في إنتاجِ الكلامِ، فلا دراساتٌ، في حدودِ مَا أعْرِفُ، قد تناولتْ هذا الموضوعَ كَمحورٍ للاستِقْصَاءِ.

■ تأطيرٌ معرفيٌ

كُلُّ مَعرفةٍ جديدةٍ هي مَعرفةٌ حواريةٌ؛ وهيَ تقومُ على تَفاعلٍ مَا بينَ فكرةٍ وأُخْرى، فنحنُ نَعرفُ ضِدَّ معرفةٍ سابقةٍ، وذلكَ بتهديمِ مَعارفَ قلقةٍ، غَيرِ مستقرَّةٍ تماماً، تَساؤلاتها أكثر حضوراً منْ إجاباتها. إنَّ المعرفةَ الجديدةَ تَنتجُ عنْ تفعيلِ ما هوَ غيرُ ثابتٍ أو يَبعثُ على الشَّكِّ، أو ما كانَ راكداً وواجهَ ما يحرِّكُ ركودَهُ، وهذهِ العمليةُ المعرفيةُ تَحتاجُ إلى التَفكيرِ. والتَفكيرُ لا يَقومُ دُونَ لُغةٍ "فالتفكيرُ يُوْلَدُ عبرَ الكلمَاتِ" (Vygotsky, 1987 :282).

فَمِنَ اللغـةِ يُنتَجُ الخطابُ الإنسانـيُّ الذي هوَ خِطابٌ سياقـيٌّ، والسياقُ يتضمـنُ اختلافَ المصالحِ، وتَنوّعَ الدوافعِ، وتَعَدُّدَ الغاياتِ، إضافةً إلى تَضَمُّنِهُ لكلٍّ مِنَ الزمانِ والمكانِ والأشخاصِ والعلاقاتِ والظروفِ... . فالخطابُ لا يمكنُ أنْ يكونَ مُتكافئاً أو

meshkaleyyeh - ekram 26 10/18/03, 9:59 PM

متعادلاً في كلِّ الظـروفِ؛ فلكلِّ خطابٍ مناحيَ قوتـهِ وضعفِه، سواءٌ أكانَ ذلكَ على مُستوى بـلاغـتِه أمْ علـى مُستـوى مُؤثِّراتِ إنتـاجِه الواقعـيـةِ اجتماعـيـًّاً، وسياسـيـًّاً، وأيديولوجياً، وقيمياً وسُلوكيًّاً. فالخطابُ، كتعبيرٍ عَنْ علاقاتِ القوّةِ، قدْ يشتملُ على المبادئِ والقيَمِ الإنسانيةِ التي راكَمَتْها البشريةُ عبرَ تاريخِها، ولكنَّهُ في الوقتِ نفسِه يتضمَّنُ اختلافَ المصالحِ والمواقعِ، وهذا يُنتِجُ أيضاً قيماً متنوعةً، ومصالحَ مختلفةً، سواءٌ أكانتْ هذهِ المصالحُ تُتمثَّلُ في تعارضاتٍ اقتصاديةٍ أم تتمثلُ في تنوِّعِ الثقافاتِ. ولذلكَ، فإنَّ الحديثَ عنْ حـوارٍ متكافئٍ بيَن الـبَشرِ قدْ لا يَبدو واقعـيّاً أو ممكناً، وإذا ما انبرى أحـدٌ مدَّعياً ذلكَ، فإن خطابَهُ سيَندرجُ في سياقٍ تبشيريٍّ، يحاولُ أنْ يَتعاملَ معَ القيمِ الإنسانيةِ بصورةٍ مجـرَّدَةٍ. إنَّ مقاربةً على هذا النحـوِ ستبدو في ظاهـرِها مُنَزَّهَةً عن الأرضـيِّ، ولكنَّها ستكونُ، في جَوهرِها، مَوقفاً فكريًّاً واجتماعيًّاً مُنْحَازاً.

ما أحاولُ رَسْمَهُ منْ إطارٍ نظريٍّ يتَطَـلَّعُ إلى بلورَةِ مفهومِ التَّلَفُّظِ بصورةٍ مُتدَرِّجَةٍ ابتداءً منْ كونِه وجوداً لُغوياً، مُروراً بعلاقةِ اللغةِ بالكلامِ وأنواعِه ومكوناتِه والمؤثراتِ فيهِ، والحوارِ كَنـوعٍ كلاميٍّ، والتَّلَـفُّظِ في السّياقِ، والحـوارِ في سياقٍ دراميٍّ (واقعـيٍّ ومُتخيَّلٍ) انتهاءً بالدراما، وما تتضمَّنُهُ منْ حوارٍ بشقَّيه: الشفويِّ والكتابيِّ.

■ اللغَةُ والكَلامُ

لعلَّ من المفيدِ الشروعَ ابتداءً في تحديدِ الفارقِ ما بينَ اللغةِ والكلامِ؛ لأنَّ في هذا التفريقِ ما يوَضِّحُ ما يختلطُ كثيراً في الأذهانِ. فكثيراً ما تُذْكَرُ اللغةُ حينَ يكونُ الحديثُ حديثاً عنِ الكلامِ، وكثيراً ما يُذْكَرُ الكلامُ حينَ يكونُ الحديثُ حديثاً عنِ اللغةِ. فالحديثُ عَنِ الكلامِ شـأنٌ معقدٌ، وقد انتبـهَ أبو حيَّان التوحيـديّ لذلكَ، حينَ أشارَ في إحـدى مقابساتِـهِ: "أنَّ الكلامَ على الكلامِ صعـبٌ. ... فإنَّهُ يدورُ على نفسـهِ، ويَلتَبِسُ بعضُهُ

meshkaleyyeh - ekram 27 10/18/03, 9:59 PM

ببعض". (التوحيدي، بلا تاريخ، ج2 : 131)

فاللغةُ تتمثلُ في القواعدِ والأعرافِ والأنظمةِ التي تنبني عليها أيَّةُ لغةٍ مهما كانتْ ضمنَ قوانينَ خاصةٍ. وهذه القوانينُ هي التي يحتَذيها المتكلِّمونَ حينَ يُنتجونَ الألفاظَ والتراكيبَ، وحينَ يتَّبعُونَ أساليبَها منْ أجلِ أنْ يفهمَ السامعونَ ما يقولُهُ المتكلِّمون، فاللغةُ هيَ القالبُ الذي تنصبُّ فيهِ الألفاظُ. وهذهِ العمليةُ في كلِّيَّتِها هيَ منْ إنتاجِ الجماعةِ. أمَّا الكلامُ، فهوَ ذلكَ النشاطُ الفرديُّ الذي يقومُ بهِ المتكلِّمُ حينَ يُنتجُ نمطَهُ وتراكيبَهُ وأساليبَهُ، ويحكمُ المستمعُ عليه استناداً إلى خبرتِهِ ومعرفتِه، ويقرِّرُ صوابَهُ أو خطأَهُ، ومدى تناسبِهِ مَعَ القواعدِ اللغويَّةِ المختزَنَةِ في العقلِ الجماعيِّ بناءً على ذلكَ.

وبذلكَ يكونُ الكلامُ هوَ إعادةُ إنتاجٍ فرديٍّ للغةِ الجماعةِ، حيثُ يعبّرُ المتكلِّمُ عنْ ذاتِهِ في سياقٍ معينٍ، وبذلكَ، فإنَّ تعبيرَهُ هذا يكونُ خاصاً بهِ، ومعبِّراً عنْ وضعيتِهِ.

ولَّما كانتِ الدراما (التي هيَ، هنا، مجالُ العملِ والبحثِ أيضاً) واحدةً منَ الأنشطةِ الإنسانيةِ الأساسيةِ التي تشتملُ على اللُّغَةِ كواحدةٍ منْ مُكوِّناتِ فعلِهَا وفاعليتِها، حيثُ أنَّ "كلَّ حقولِ النشاطِ البشريِّ المتنوعةِ تتضمَّنُ استعمالاً للغةِ" (Bakhtin, 1986: 60)، فإنَّنا سنركّزُ على فاعليتِها في إنتاجِ الحوارِ، وعلى فاعليةِ الحوارِ في إنتاجِها أيضاً، ولكنَّنَا قَبْلَ ذلكَ كلِّه، علينا أنْ ننظرَ إلى الحوارِ منْ حيثُ كونِهِ كلاماً اتصالياً؛ فحينما يجري الحديثُ عَنْ التَّلَفُّظِ، فإنَّهُ يتضمَّنُ ما يُنتجُهُ النشاطُ الإنسانيُّ في المجالِ اللُغويِّ، سواءٌ أكانْ شفوياً أمْ كتابياً. وهوَ يُعْرَفُ، تحديداً، بكينونتِهِ التي تأتي على شكلِ تَلَفُّظَاتٍ فرديةٍ ملموسةٍ يمارسُها المشاركونَ في مجالاتٍ عديدةٍ منْ مجالاتِ النشاطِ الإنسانيِّ الاجتماعيِّ. فممارسةُ التَلَفُّظِ هي التي تُفضي إلى النمو اللغوي وتطوُّرِه. يؤكّد ابن سينا ذلكَ بقولِهِ عنْ نموِّ اللغةِ بأنَّهُ "يحصلُ بالمُداومةِ على التَلَفُّظِ بها لتحصلَ مَلَكَةٌ" (النجار والزريبي، 1985 :186). [10] ولذلكَ، فإنَّ هذهِ التَّلَفُّظَاتِ هي انعكاسٌ لظروفٍ وغاياتٍ

[10] نقله المؤلفان عن شهاب الدين الخفاجي في كتابه (طراز المجالس) الذي صدر عن المطبعة الوهبية، القاهرة 1284 (النجار والزريبي، 1985 : 774)

meshkaleyyeh - ekram 28 10/18/03, 9:59 PM

محدَّدَةٍ، تتحققُ في كلٍّ منَ الحقلينِ التاليين: حقلِ ثيمة المحتوى (thematic content) وحقلِ الأسلوبِ اللغـويِّ (linguistic style). وفي الحقيقة، فـإنَّ ذلكَ الانعكاسُ لا يقتصرُ على هذينِ الحقلينِ بل يتجـاوزُهُمَا إلى حقلٍ ثالثٍ ذي أهميةٍ بالغةٍ، وهوَ البِنْيَةُ الإنْشَائِيَّةُ (compositional structure).

إنَّ هذهِ المجالاتِ الثلاثةَ هيَ مجالاتٌ متلازمَةٌ لا تنفصلُ عنْ بعضِها بعضاً، بل تتداخلُ، بصورةٍ تكامُلِيَّةٍ، فيما بينها في عمليةِ التَّلَفُّظِ بكليَّتِها، ويتمُّ تصميمُها بما يتناسبُ معَ الطبيعةِ المحدَّدَةِ لمجالِ التواصـلِ المحدَّدِ، فكلُّ تَلَفُّظٍ هوَ تَلَفُّـظٌ فرديٌّ. ومِنْ خلالِ استخدامِ اللُّغَـةِ كنشاطٍ إنسانيٍّ دائمٍ ومُستَمرٍّ؛ فإنَّ هذا الاستخدامَ يُطوِّرُ، بشكلٍ نسبيٍّ، أنواعاً مُستقرَّةً منَ التَّلَفُّظَاتِ التي يُطلقُ عليها باختين تعبيرَ "الأنواع الكلامية" (Speech Genres). [11]

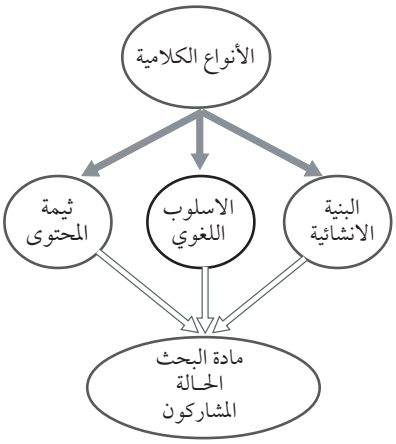
وهذهِ التصنيفَاتُ الثلاثـةُ لأنواعِ الكلامِ، وما يرتبطُ بها من مجـالاتٍ تُساهِمُ في تكوينِها، وتؤثرُ فيها، تعتمدُ أيضاً على ثلاثةِ عناصرَ هيَ: مادةُ البحث (The Subject Matter)، الحالةُ (Situation)، المشاركونَ (Participants). وحينَما يتناولُ باختين مسألةَ أنواعِ الكلامِ، فإنَّهُ، عمليـاً، يُدرِج تحتَهُ كلَّ أنواعِ الكلامِ، سواءٌ أكانَ كلامـاً شفوياً أمْ كلاماً مكتوباً، بما في ذلكَ الكلام بكـلِّ أشكالِه وتجلياته أيضاً، سواءٌ أكانَ ذلكَ كلاماً يومياً يمارسُهُ الناسُ في حياتِهم اليوميةِ، ويصرِّفونَ من خلالِه شؤونَهمْ (متضمناً "الردودَ في الحوارِ اليوميِّ" أيضاً)، أمْ كانَ في أشكالِ الكلامِ المتمثِّلَةِ في التعبيراتِ المعتمَدةِ في المجالِ العسكَريِّ، والأعمالِ التجـاريَّةِ أوْ غيرِها، بما في ذلكَ أيضاً أنواعُ الكتابـةِ بكلِّ صورِها ابتداءً منَ الحكمةِ والأمثولةِ وصولاً إلى الروايةِ متعدّدَةِ الأصواتِ. [12] وهو يَرى بأنها تتنوعُ اعتماداً على "مادةِ البحثِ، والحالةِ، والمشاركين" (Bakhtin, 1986: 60، 61).

قدْ يكونُ منَ الملائم أنْ يتمَّ توضيـحُ ذلكَ عبرَ شكلٍ بيانيٍّ يُظْهِرُ العناصرَ وطبيعـةَ

[11] له كتاب بعنوان "Speech Genres and Other Late Essays"

[12] فالرواية يمكن تعريفها على أنها أنماط متنوعة من الخطاب الاجتماعي، وتشتمل على تنويع في اللغـة، وفي الأصوات الفردية المنظمة فنياً.

علاقاتها. إنَّ الشكلَ التالي (شكل 1) هوَ محاولةٌ لتوضيحِ أنواعِ الكلامِ ومكوناتِه وما يُؤَثِّرُ فيه.



شكل (1) الكلام: أنواعه، مكوناته، ما يؤثر فيه

فكلُّ كلامٍ يَبني تَلَفُّظَاتِه عَبرَ موضوعِه وأسلوبِه وبنيتِه. وهذه الأقانيمُ الثلاثةُ تتأثرُ، كما هو مُبَيَّنٌ في (الشكلِ 1)، بسياقٍ يُضافُ إلى البنيةِ الكلاميةِ ألا وهوَ البنيةُ الاجتماعيَّةُ لَهُ (المتمثلةُ بمادةِ البحثِ والحالةِ والمشاركين)؛ فهيَ ذاتُ تأثيرٍ فعَّالٍ في إنتاجِ أنواعِ الكلامِ. وفي مَعْرِضِ مناقشَتِه لأنواعِ الكلامِ، فإنَّ (باختين) يُقسِّمُ أنواعَ الكلامِ إلى حقلين؛ حقلِ الكلامِ اليوميِّ الذي يُنتجُهُ الأفرادُ عبرَ النشاطِ الإنسانيِّ في الأحوالِ الاعتياديةِ، وحقلِ الكلامِ الأدبيِّ الفنيِّ. ففي معظمِ أنواعِ الكلامِ غيرِ الفنيِّ، فإنَّ «الأسلوبَ الفرديَّ لا يدخلُ في نيَّةِ التَّلَفُّظِ، ولا يعملُ كهدفِه الوحيدِ، لكنَّهُ، إذا جازَ التعبيرُ، ظاهرةٌ مُصاحِبَةٌ للتَّلَفُّظِ، وهو أحدُ نواتجِه العَرَضيَّةِ. الأنواعُ المختلفةُ يمكنُ أنْ تكشفَ طبقاتٍ ومظاهرَ مختلفةً للشخصيَّةِ الفرديَّةِ، والأسلوبُ الفرديُّ يمكنُ أنْ ينوجدَ في العلاقاتِ المتبَادلةِ المتعددَةِ في اللغةِ الوطنيةِ». (Bakhtin, 1986 :63). بينما تمتازُ أنواعُ الكلامِ الأدبيِّ الفنيِّ بأنَّ المؤلفَ يتعاملُ معَ اللغةِ في عملِه الإبداعيِّ بصورةٍ مختلفةٍ حيثُ أنَّ «المؤلفَ هوَ خارجُ العَالمِ الذي يُصوِّرُهُ» (117 :1986).

المؤلفُ يستطيعُ أنْ يقفَ خارجَ اللغةِ، وأنْ ينظرَ إليها مِنْ خلالِ مَسافةٍ ما، وأنْ يتعاملَ معَها ضمنَ سياقاتٍ متعدِّدةٍ، وبالتالي، فإنَّ النوعَ اللغويَّ الذي يُنشئهُ يمكنُ أن يعبِّرَ عَنْ شخصيتِه الفرديَّةِ أكثرَ مما قدْ تُعبِّرُ عنهُ أنواعُ الكلامِ التي يتمُّ إنتاجُها في سياقٍ غيرِ سياقاتِ الإنتاجِ الأدبيِّ الفنيِّ، فخطاباتُ الآخرينَ وأصواتُهُم أكثرُ حضوراً من

meshkaleyyeh - ekram 30 2003/10/18, 9:59 *

تلكَ التي يتمُّ إنتاجُهُا في سياقِ النشاطِ الإنسانيِّ الحياتيِّ غيرِ الفنيِّ. ولا يتعـارضُ هذا القولُ مَعَ مفهومِ التناصِ (intertextuality)[13] كما قد يبدو للوهلةِ الأولى؛ فهذا المفهومُ يَنظرُ إلى النصِّ الذي يبدعُهُ المؤَلفُ في المجالِ الأدبيِّ على أنَّهُ، في حقيقـتِه، مجموعةُ نصوصٍ أُخرَى آتيةٌ من نصوصِ آخَرينَ؛ فالنَصُّ يتحققُ منْ حَصيلةٍ ثقافيةٍ تراكميةٍ انبنتْ عبرَ تلاقحِ نصوصٍ عديدةٍ أفضتْ إلى إنتاجِه. النصُّ يُدينُ لغيرِهِ منَ النصوصِ أكثرَ مما يدينُ لصاحبه، فكلُّ نصٍّ ينوجدُ في علاقتِه مَعَ نصوصٍ أخرى (Kristeva, 1980: 69). ولذلكَ، فإنَّ جوليا كريستيفا حينما تَتحدثُ عنِ الكيفيَّةِ التي يَتشـكَّلُ بها النصُّ، فإنها تقول: "كلُّ نصٍّ ينشأ كفُسيفساء من الاقتباساتِ؛ كلُّ نصٍّ هوَ امتصاصٌ لآخرَ وتحويلٌ لهُ" (Kristeva, 1986: 37). ولذلكَ، يغدو دورُ المؤَلفِ، وكَما يراهُ رونالد بارث (1977 ,Barthes)، في أنَّهُ يَضَعُ هذهِ النصوصَ في مواجهةِ بعـضِها بعضاً، وهوَ عبرَ ممارستِه لفعلِه الإبداعيِّ يَستطيعُ أنْ يُنتِجَ نصَّهُ الفرديَّ الناتجَ مِنْ تفاعلِه مـعَ نصوصِ الآخرينَ، فالنصُّ "هوَ ... فضاءٌ متعددُ الأبعادِ، حيثُ أنَّ الكتاباتِ المتنوعةَ، لا واحدَ منها أصليٌّ، هي تتمازجُ، وتتَصادمُ. فالنصُّ نسيجٌ منَ الاقتباساتِ ... والكاتبُ يُحاكي فقط الإيماءاتِ التي هيَ دائمـاً سابقةٌ، وليستْ أصليـةً أبداً. قوتُهُ فقطْ في مزجِ الكتابـاتِ، في وضعِ إحداها في مُواجهةِ الأُخرى، بطريقةٍ لا تُريحُ أيّاً منها" (146 : 1977).

وفي سِياقِ هَذا المفهُومِ، فإنَّ خَـلْطَ الكتاباتِ بعضِها ببعضٍ يغدو عمليـةَ تشكيلٍ لشكـلٍ آخـرَ جديـدٍ لهـذهِ النصـوصِ، وبهذا يتـحـقـقُ الاختلافُ "فالاختـلـ(ا) فُ

---

[13] استخدمت (جوليا كريستيفا) هذا المصطلح السيميائي(intertextuality) للتعبير عن إحالة النصوص إلى مرجعية في ضوء إحداثيين: أفقي مرتبط بمؤلف النصّ وقارئه، وعمودي يربطُ النصَّ بالنصوص الأخرى. (Kristeva، 1980 : 69)

[14] "DifferAnce" سكَّ دريدا هذا المصطلح ليلمح إلى كل من كلمتـي 'difference'و'deferral'، ففي اللغة الفرنسية يظهر الفرق في كتابة "différence" فقط. مضيفاً إلى مفهوم سوسير لمصطلح"معنى" بحيث يكون تفاضلياً (مؤسساً على الاختلافات ما بين العلامات) المصطلح يذكرنا بأن العلامات أيضاً تُرجِعُ عرضَ ما تدّل عليه عبر بدائل لانهائية للدوال. كل مدلول هو أيضـاً دالٌ: فلا تملص من نظام العلامات. والمعنى

meshkaleyyeh - ekram 31 2003/10/18, 9:59 *

(DifferAnce)[14] هوَ ... تَشكيلُ الشكـل" (Derrida, 1976:63)؛ لعلنا نستطيـعُ هُنا النظرَ فيما يقولُهُ أحدُ الكتّابِ مثلاً: «ليسَ لديَّ شعورٌ بأنني أنَا الذي أكتبُ كُتُبي، لديَّ شعورٌ بأنّ كُتُبي تُكْتَبُ عَبْري ... ما كانَ لديَّ، الإحساسُ الشعوريُ بهويتي الشخصيِّةِ وما زال. أبدو لنفسي كمكانٍ، حيثُ أنَّ شيئاً مَا يَذهبُ إليهِ، ولكنْ ليسَ هناكَ لا (أنا)، ولا (ي)[15]" (Wiseman & Groves, 2000 :173).

فالتَّنـاصُّ هُوَ فعلٌ يتحقـقُ عبرَ نوعينِ متداخلـينِ منَ التفاعـلِ: التفاعـلِ الواعي الظاهريِّ المباشرِ، والتفاعلِ الضمنيِّ الكامنِ اللاواعي، وهذا التفاعلُ الذي يحْدُثُ بينَ نصوصٍ عديدةٍ بنوعَـيْهِ المندمجَينَ يُنْتِجُ في النهايـةِ نَصّاً جَديداً. إذنْ، فكلاهُما يُحقِّـقُ وجودَهُ عبرَ علاقَتِهِ بآخرَ أوْ بآخرينَ؛ إنَّ وجودَ الآخرِ أو الآخرينَ هوَ جوهريٌّ لِمَا تُنتجُهُ الذاتُ، سواءٌ أكانَ نصّاً أدبيّاً أمْ أيَّ كلامٍ آخرَ، ولذلكَ، فإنَّنا نَرى في الاقتباسِ السابقِ ما يشيرُ إلى أنَّ ما يؤلِفُهُ المُؤَلِفُ (وكأنَّهُ) تَأليفٌ يُنجزُهُ الآخرُونَ، ولكنَّهمْ يُنجزونَهُ عبرَهُ، ويصلُ بِهِ الأمرُ إلى أقصاهُ حينما ينتابُهُ شعورٌ بأنَّ ما يكتبُهُ، هوَ كتابةُ الآخرينَ الحاضرينَ، وهوَ الغائبُ. لكنَّهُ في استخدامِهِ لكلمتَيْ "الإحساسِ" و "عَبري" يتراءى لنَا المفتاحُ الذي يَحُلُّ هذهِ الإشكاليـةِ. فـ "الإحساس"، على أهميتِهِ، يَبقى أحـدَ عَناصرِ الحُكْمِ فقط، وليسَ جميعَهَا. وكذلكَ، فإنَّ في تعبـيرِ "عَبري" ما يَعكسُ بصورةٍ واضحةٍ تعبيرَ تلكَ الذاتِ التي يمرُّ الكلامُ عبرَهَا. ألا يغدو الأمـرُ مُلتَبساً؟! لعلَّ نشوءَ هذا الالتباسِ عائدٌ إلى أنَّ الأمرَ يَدفـعُ بنا إلى التسـاؤلِ: أينَ (الأنَا)؟! وأين (الآخـرُ)؟!. منَ المفيـدِ هنا الرجوعُ إلى باختين مرةً أخرى كي نرى أينَ تتواجدُ هذهِ (الأنَا) منْ وجهةِ نظرِهِ: "*الأنَا تحتجبُ في الآخرِ*، وفي الآخرينَ: إنها تريدُ أنْ تكونَ، ولكنْ كَـ أنا أُخرى لآخريـنَ،

يعتمد على الغياب بدلاً من الحضور (Daniel, 2002). وهو في هذا السياق تعبير يحتمل دلالتين؛ الأولى ترتبط بالتأجيل إلى ما بعد وبأخذ الزمن والقوى بعين الاعتبار، والثانية ترتبط بالتباين وبأنه غير مطابق، فهو ليس آخر. (لابورت، 1991: 37، 38)

[15] there is no "I", no "me".

Me هي ضمير المفرد المتكلم في حالة النصب أو الجر

منْ أجلِ اختراقِ عَالَمِ الآخرينَ بالكاملِ كآخرَ، وأنْ تُزِيحَ عَنْها جانباً ثِقَلَ *أنا* فريدةٍ في كلمةِ *(أنَا – لِذَاتي)*[16]»[17] (Todorov, 1984: 97).

الأنَا كتعبيرٍ صافٍ دونَ وجودٍ للآخَرَ، لا وجودَ لها؛ فالوجودُ الحقيقـيُّ لـ (أنَا) هوَ في وجودِ (آخَرِ)، وبوجودِهِ تستطيعُ (أنَا) أنْ تكتسبَ صورتَهَا التي هيَ عبارةٌ عنْ خليطٍ مُتشابكٍ مُتشعبٍ لا فكاكَ مِنْهُ. فـ(الأنا) تعني وجودَ (الأنت)، ووجودَ (الأنت) يعني وجودَ (الأنا).

إنَّ إدراكَ الذاتِ الإنسانـيّةِ الفرديّةِ، ومعرفـتِها، يتطلـبُ، إذنْ، إدراكاً للآخَرِ، ومعرفةً بِهِ، وبالتالي، فـإنَّ الفعلَ الذي تُمارسُـهُ (الأنا) هو الذي يحددُ طبيعةَ علاقـتِهَا (بالآخَرِ)، فإذا ما كانتِ الذاتُ اجتماعيةً مُنفتحةً أمامَ الآخَرينَ، فإنَّ هذهِ العلاقةَ ستُمكِّنُ صاحبَهَا مِنْ أنْ يرى ذاتَهُ، ويكتشفَ وعيَهُ؛ فوعيُ الفردِ مُصـاحبٌ لوعيِ آخرَ. أمَّا إذا كانتْ هَذهِ الذاتُ مُنغلقـةً ومُنعزلةً عنِ الآخَرين، فإنها لنْ تتمكـنَ منْ اكتشافِ ذاتِهَا، وستتيه؛ لأنَّها ستعرفُ عن ذاتِها ما يمكـنُ معرفَتُهُ في حضور (أنا) آخَرُها غائبٌ عنها، فالتواصـلُ الفعّالُ الذي يحفـرُ في طبقاتِ الوجـودِ الإنسانيِّ كائـنٌ في طبيعةِ الوجـودِ الإنسانيِّ، وسمةٌ من سماتِهِ التي لا مَناصَ مِنها، وهذا التواصلُ يتحققُ، بصورةٍ مُتبَادَلَة، بينَ ذاتٍ وأخرى، تَرى كلٌّ منهما في الأخرى وجُودَها. إنَّ هذا التفسيرَ يَنطلقُ بنا إلى مجالٍ آخرَ مُتَّصِلٍ بهذا الموضوعِ منْ زاويةٍ أخرى، إنَّهُ يأخذُنا إلى موضوعٍ مُتَعلِّقٍ بماهيةِ كلامِنا، وماهيةِ كلامِ الآخَرينَ، يأخذُنا إلى نصِّنَا، وإلى نصوصِ الآخَرينَ؛ ولذلكَ، فإنَّ سؤالاً مِنْ قَبيلِ: أينْ يَنتهي كلامُنَا وأينَ يبدأُ كلامُ الآخَرين؟ يبدو ضَرورياً.

إذا مَا كانَ كلامُنَا، كما كُنـتُ قدْ أشرْتُ آنفاً، كلاماً تناصيَّ السِمَاتِ، فأينَ يبدأُ؟ وأينَ ينتهي؟ لعـلَّهُ مِنَ المفيدِ الإشـارة هُنا إلى أنَّ ما نُنتجُـهُ من كلامٍ هوَ تَلَفُّظٌ يكتسـبُ وجودَهُ منْ تَلَفُّظٍ يسبقُهُ، ويُصبحُ، بالتالي، تَلفُّظَاً موجوداً لتَلَفُّظٍ سَيستجيبُ لَهُ لاحقاً؛

16 - (the I-for-myself)

17 – هذا النص يقتبسه تودوروف من باختين، المرجع هو:

M. Bakhtin, "Iz zapisej 1970-71 godov" [Extracts from notes from the years, 1970-71. In (42) p . 352.

فكلُّ التَّلَفُّظَات مُتَّصلَةٌ ببعضهَا البعض، وهيَ سلسلةٌ منَ الحوارات التي يستجيبُ بعضُها لبعضٍ "فكلُّ تَـلَفُّظٍ يجبُ أنْ يُعتَبَرَ، أساساً، كَرَدٍّ على تَلَفُّظٍ سابقٍ في المجال المُعْطَى" (Bakhtin,1986 :91). فالتَّلَفُّظُ هوَ جزءٌ من سياقٍ كلاميٍّ ليسَ مُنْبَتّاً عمَّا قبْلَهُ، وليسَ مُنْقَطِعاً عمَّا بعدَهُ أيضاً، وكلُّ كلامٍ، بهذا المعنى، هو دائماً تَـلَفُّظٌ جديدٌ، يحملُ دلالةً جديدةً ومعنـىً مخْتلفاً، "فلا جملـةٌ واحدةٌ، وإنْ كانتْ كلمـةً واحدةً فقط، يمكنُ أنْ تتكررَ أبداً: دائماً هيَ تَلَفُّظٌ جديدٌ (وإنْ كانتْ اقتباساً)" (108 :1986).

فالكلامُ يتغَّيرُ عبرَ تَغيُّرِ السياقاتِ التي يُنْتَجُ فيها، وكلَّمَا أردْنَا إنتاجَ دلالةٍ جديدةٍ نريدُها، أوَ أردنا أنْ نُعمِّقَ دلالةً ما نتغياها؛ فإنَّ ذلكَ مُمكنٌ عبرَ تغييرِ مواضيعَ التَّكَلُّمِ وتغييرِ المتكلمينَ، وإذا ما كانَ أيُّ تَلَفُّظٍ سيُصْبحُ تَلَفُّظاً جديداً ليسَ مكروراً حينَ يُتَلَفَّظُ بهِ ضمنَ حالةٍ مُعَـيَّنَةٍ، وفي زمانٍ ما، وفي مكانٍ مَا، فإنَّ إنتـاجَ كلامٍ جديدٍ أكثرَ قدرةً على التعبيرِ عنْ فَرديـّةِ المرءِ في سياقِ وجودِهِ الاجتماعيِّ يغدو أمراً مُمْكنَاً كُلَّمَا ابتعدنا، أكثرَ فأكثرَ، عنْ أنواعِ الكلامِ المُستهلكَةِ أو القياسيةِ (standard) واتجَهْنا إلى كلامٍ أدبيٍّ فنيٍّ ينُتجُهُ مُؤَلفٌ يَستطيـعُ أنْ يُبْدِعَ كَلاماً أدبيّاً فيهِ منَ الأسلوبِ الفرديِّ ما يمنحُهُ فرادةً مَا. "فالكاتبُ هوَ الشخصُ القادرُ على العملِ في اللغةِ بينما هوَ واقفٌ خارجَهَا، وهوَ الشخصُ الذي لديهِ مَوهبةُ الكلامِ غيرِ المُباشر" (110).

يَتمكنُ المُؤَلفُ عبرَ مقدرَتِهِ على الوقـوفِ خارجَ اللغةِ، وعبرَ استخدامِ التَّكَلُّمِ غيرِ المباشرِ مـنْ أنْ يَتعاملَ معَ اللغـةِ بأفقٍ يمكِّنُهُ مـنْ تطويعِها، ومنْ إنتـاجِ الكلامِ المُلائمِ في السياقِ المُلائمِ، وهذا يَعني تحديداً أنَّ هُنالكَ إمكانيـةً لإنشاءِ خطاباتٍ مُتنوعَةٍ ومنْ زوايا مختلـفـةٍ. وهذا ما مـنـحَنَا إياه باختين فـي تحـلـيـلِه لأعمـالِ الروائي ديستويفـسـكـي (Dostoevsky) التي رَأى أنَّها ستَمنحُ مُستقبلَ الكتابةِ الإبداعيَّةِ خَطّاً مُتعمِّقاً يجاورُ الخطوطَ الإبداعيَّةَ الأُخرى، وهوَ الاهتمامُ، أكثرَ فأكثرَ، بتعدديَّةِ الأصواتِ (polyphony). "بعدَ ديستويفسكي، ظَهَرتْ تعدديةُ الأصواتِ بقوةٍ في كلِّ عَالَمِ الأدبِ". (112). ومنَ الصحيحِ أنَّ باختين حينَما اشتغلَ على تعدديَّةِ الأصواتِ في العمـلِ الروائيِّ لديستويفسكي، كانَ

meshkaleyyeh - ekram 34 10/18/03, 9:59 PM

يشتغلُ على جنسٍ أدبيٍّ روائيٍّ، ولكنَّهُ مِنَ الصحيحِ أيضاً أنَّهُ مَنحَنا إمكانيةَ توظيفِ هذهِ المقاربةِ في سياقاتٍ ثقافيةٍ واجتماعيةٍ وفنيةٍ أخرى، فنظريَّتُهُ حولَ تعدديَّةِ الأصواتِ، وبخاصةٍ في مجالِ الحوارِ، فيها الكثيرُ مِنَ الإيحاءاتِ التي يبدو توظيفُها في سياقاتٍ عامةٍ مُجدياً ومُثْرِياً للعملِ الذي نشتغلُ فِيهِ أوْ عليهِ. فالجوهريُّ في مقاربَتِهِ يتمثلُ، وكما أشرتُ آنفاً، إلى أنَّ الفردَ في وجودِهِ ووعيِهِ ليسَ مُكتفياً بذاتِهِ، بل هو دائماً يَستجيبُ في كلامِهِ وسلوكِهِ لِمَا يقولُهُ آخَرُ أو يُفكِّرُ فِيهِ، وفي هذا يتجسَّدُ الحوارُ.

■ الحِوَارُ كَنَوْعٍ كَلامِيٍّ

استناداً إلى نظريَّةِ باختين في مجالِ الحِوارِ، فإنَّ الذاتَ الإنسانيَّةَ تَتَكَشَّفُ عَنْ طريقِ الحوارِ، ويَنْكَشِفُ "الإنسانُ في إنسانٍ"[18] (Bakhtin,1997 :252). فالحِوارُ ليسَ مجردَ قاطرةٍ يَستقلُّهَا المرءُ كي يَصِلَ إلى مُبتغاهُ، بلْ هوَ هدفٌ في حدِّ ذاتِهِ، فعبرَ الحِوارِ ينكشفُ الإنسانُ أمامَ الآخَرينَ وأمامَ ذاتِهِ أيضاً، ولهذا، فإنَّ الكينونةَ لا تتحقَّقُ إلا مِنْ خلالِ التعاشرِ بينَ الناسِ حوارياً "حينما ينتهي الحِوارُ، ينتهي كلُّ شيءٍ. هكذا هو الحِوارُ، في جوهَرِهِ، لا ينتهي، ويجبْ أنْ لا يَصِلَ إلى نهايَةٍ (252: 1997) ولكي لا ينتهيَ الحوارُ، فإنَّهُ بحاجةٍ إلى وجودِ مُتحاورَينِ اثنينِ على الأقلِّ، حيثُ يقفُ إنسانٌ في مواجهةِ إنسانٍ آخَرَ، فَتَقِفُ (الأنا) مُقابلَ (الآخَرِ)، ولذلك، فإنَّ باختين يبدو حاسماً في موقفِهِ منْ هذا الأمرِ بقولِهِ: "صوتٌ مُفردٌ لا يُنهي شيئاً، ولا يحلُّ شيئاً. صَوتانِ اثنانِ هما الحدُّ الأدنى للحياةِ، هُما الحدُّ الأدنى للوجودِ" (252).

وهذهِ (الأنَا) ليستْ (أنَا) صَافيةً مُقابلةً لـ (آخَرَ) صاف، بل هي (أنَا) لها وعيُهَا الذي يتحدَّدُ في العلاقةِ مَعَ وعيٍّ (الآخَرِ) وهنا يتجلَّى الفَرْقُ الجوهريُّ بَينَ ما هوَ حواريٌّ،

[18] "the man in man"

وما هوَ مُونولوجيٌّ؛ "فالمونولوجيَّةُ، في صورتِها المتطرِّفَة، تُنْكِرُ أيَّ وجودٍ لوعيٍّ خارجَها لَهُ حقوقٌ مُتكافئَةٌ ومسؤولياتٌ مُتساويَةٌ" (292). ولذلكَ، فإنَّ الآخرَ يَتحولُ عبرَ هذهِ النَظرةِ إلى "موضوعٍ للوعي، وليسَ وعياً آخَر" (293). فالأنا التي لا تَعترفُ بوجودٍ غيرِ وجودِها، وتُقْصي الآخرَ عنْ الوجـودِ، إنَّمَا هي ذاتٌ مُتَسلِّطَةٌ، صاحبُها يُغْلِقُ أذنَـيه، فلا يَسمعُ، ولا يَأخـذُ بعينِ الاعتبارِ أيَّ وجودٍ لغيـرِه. أمَّا في الحوارِ، فإنَّ الإنسانَ لا يَتعرَفُ على ذاتِه، ولا يعرفُها دونَ معرفةٍ للآخَرِ. "ولتصويرِ دخيلةِ الإنسانِ، كما فهمَها دوستويفسكي، كان ذلكَ ممكناً فقطْ بواسطةِ تصويرِ مشاركتِه معَ آخَرَ. فقط في المشاركةِ، في تَفاعُلِ شخصٍ بآخَرَ، يُمكنُ "للإنسانِ في إنسانٍ أنْ يَنكشفَ لآخَرينَ، بالإضافةِ إلى انكشافِه لنفسه" (252). وعبرَ هذا التفاعلِ المُستمرِّ والحميمِ لخبرةِ الكلامِ ما بينَ الأفرادِ، فإنَّ هذهِ الخبرةَ المتحقَّقَةَ "يمكنُ أنْ تُوضَعَ سماتُها إلى درجةٍ مُعيَّنةٍ كعمليةِ استيعابٍ، أقلَّ أو أكثرَ إبداعيةً، لكلماتِ الآخرينَ (وليس الكلماتِ في لغة)" (89). ولذا، فإنَّ الكلامَ الذي نتلفَّظُهُ، ونمارسُهُ في حواراتنا معَ الآخَرينَ هو "كلُّ تَلَفُّظَاتنا (بما في ذلكَ الأعمالُ الإبداعيَّةُ)، ممتلئةٌ بكلماتِ الآخرينَ، وبدرجةٍ مُتفاوتةٍ منَ الآخَرِيَّةِ أو بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ من – (آخَرِنا)، our - own -ness) وبدرجاتٍ مُتفاوتةٍ منَ الوعيِ والانفصالِ. كَلماتُ الآخَرينَ هذهِ تحملُ في داخِلِها تعبيرَها الخاصَّ، ونبرةَ تقييمِها الخاصةَ، التي نَستوعبُها، ونعيدُ إعمالَها، ونَنْبُرُها ثانيةً" (Bakhtin, 986: 89).

وَضِمْنَ هذا التفاعلِ ما بين تَلَفُّـظَاتنا وتَلَفُّظَاتِ الآخرينَ ينولدُ الخطابُ، ينولدُ من هذا الحضورِ لكلامِ الآخَرينَ، فدونَهُ لا يتحققُ حوارٌ، ومن خلالِ فَهْمِ الخطابِ كخلفيـةٍ لتنوعٍ لسانـيٍّ يجدُ طريقَهُ منَ المتكـلِّمِ إلى مَنْ يُكلِّمُهُ، حيـنَها "يَسعى المتكـلِّمُ إلى توجيهِ خطابِه بوجهةِ نظرِه المحدَّدَة، نحوَ منظورِ الشخصِ الذي يُريدُ أنْ يفهمَ، ويحاولُ الدخولَ في علائقَ حواريَّةٍ مَـعَ بعضِ مظاهرِه. إنَّهُ يَتَسلَّلُ إلى المنظـورِ الأجنبيِّ لمحاورِه، ويُشيِّدُ مَلفوظَهُ فوقَ أرضٍ أجنبيَّةٍ، ومِنْ خلالِ الخلفيةِ الإدراكيَّةِ لمُحَاورِه" (باختين، 1995 :147).

meshkaleyyeh - ekram 36 2003/10/18, 9:59 *

يَرى باختين التَّـلَفُّظَ ككتلة أساسيَّة في بنـاء الحـوار، فَـدونَ تَلَفُّـظ لا يمكـنُ أنْ يبـدأ حـوارٌ؛ بمعــنى أنَّ التَّلَفُّـظَ يحتــاجُ إلى تَلَفُّظٍ آخـرَ كي يغــدوَ حـــواراً، وهذا ما يُـفَســـرِّهُ هُولوكويـســـت (Holquist,1990) في تَنـاوله لحواريـة[19] (باختـين): (Bakhtin's *Dialogism*): «التَّلَفُّظ، دائماً، هُوَ جَوابٌ على تَلَفُّظٍ آخرَ يتقدَّمُه، وبسبب ذلك فهوَ دائماً مشروطٌ ويتأهل تباعاً بتَلَفُّظٍ سَابقٍ إلى درجةٍ أكبر أو أقَل» (60: 1990).

فحينَ يكتَسي التَّلَـفُّظُ بنبرته الخاصَّة، وسياقه الخاصِّ، فإنَّهُ يَغدو صوتـاً مُتفرداً، صَوتاً يُعبِّرُ عنْ خصوصيَّة صاحبه، يتحوَّلُ عن حياديته في اللُّغَـة، ليغدوَ تَلَفُّظاً، أو ما يُطْلِقُ علـيه باختين أيضـاً تعبيرَ «تصيير الهيتروجلوسيـا[20] إلى حواريَّة» (dialogized heteroglossia) فيُشحَنُ بصوت الفكر، سواءٌ أكانَ كتابياً أمْ شفويَّاً، وهذا الصوتُ هوَ صوتُ التفرُّد لهذا التَّلَفُّظ الذي اكتنزَ بالاجتماعيِّ. «إنَّ البيئةَ الأصليَّةَ للتَلَفُّظ، هيَ البيئةُ التي يعيشُ فيها، ويتشكَّلُ، ويكتسبُ ملامحَهُ، هي المشكِّلَةُ للهيتروجلوسيا الحواريّة، وهيَ كاللُّغَة في اجتماعيَّتِهَا أو في غياب شخصيتها المميَّزَة، ولكنَّها مَلموسَةٌ، ومُمْتلئةٌ بمحتوى مُحَدَّد، وتُنْبَرُ كتَلَفُّظٍ فَرديٍّ» (Bakhtin, 1981: 272).

---

[19] الحوارية: (DIALOGISM) باتت الحوارية فكرة شعبية على نحو متزايد جداً، غالباً ما تفهم ببساطة كتعددية صوتية، لكن المفهوم كان قد قدّم، في الحقيقة، في كتاب (ميخائيل باختين) «الخيال الحواري» (The Dialogic Imagination) كجزء من نقد علم اللغة السوسيري (نسبة إلى سوسير). اعتقدَ باختين أن نظام سوسير كان نظاماً مجرداً من السياق الاجتماعي، وقد جادل في ذلك، بأنّ تلفظات المتكلّم كانت دائما موجهة نحو آخرين، الذين ينتجون تلفظاتهم المقابلة تباعاً، مقابلة، كما في الحوار، بدلاً من امتلاك أهمية ثابتة نسبيا، الإشارة كانت أكثر من تغيير في المجال، كانت مركز التنازع بين متكلمين بأصوات مختلفة. أو بالأحرى، لأن هذه الأصوات تنتج بواسطة الظروف الاجتماعية المختلفة. ولذلك، فالحوار أيديولوجي بشكل كبير. هناك كلّ أنواع الفنانين الذي يمكن أن تناقش أعمالهم بالعلاقة مع ذلك (Belton، 2002).

[20] الهيتروجلوسيا: «ألسنة مختلفة» أو«كلام الآخرين». سكَّ باختين هذه الكلمة لوصف الأصوات المتعدّدة في نصّ. (Belton، 2002) بمعنى آخر هي تعبير عن تواجد العديد من اللغات في لغة اجتماعية واحدة. وفي الوقت الذي تصف فيه الهيتروجلوسيا اللغات ذاتها فإن الحوارية تصف كيفية تفاعل اللغات مع بعضها.

meshkaleyyeh - ekram 37 2003/10/18, 9:59 *

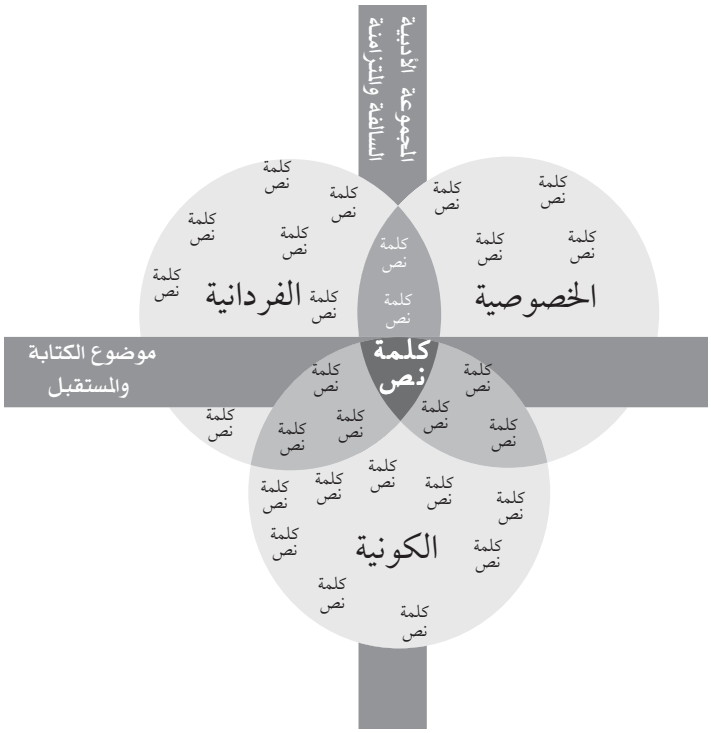
إنَّ امتلاءَ التَّلَفُّظِ بالصوتِ الفرديِّ، هوَ امتلاكٌ فرديٌّ لهذا التَّلَفُّظِ، وهوَ مُؤَهِلٌ لانعقادِ الحوارِ الذي يَتطلَّبُ أنْ يكونَ المُحَاورُ فيه قادراً على تَوَجُّسِ المعنى وتذويته[21] (internalize) ومنْ ثمَّ إعادةِ إنتاجِ تَلَفُّظَاتِ الآخَرينَ. إنَّ هذه العمليَّةَ تقتربُ بنا من التَّنَاصِ (intertextual)[22] الذي تَقولُ عنهُ كريستيفا (Kristeva, 1986) أنَّهُ يحدُثُ أيضاً خلالَ عمليةِ قيامِ المرءِ بالقراءةِ، وقد اشتغلتْ كريستيفا في هذا المجالِ بتأثيرٍ منْ عملِ باختين؛ فخطَّطَتْ فضاءً نصيّاً ثلاثيَ الأبعَادِ، هذه الأبعادُ الثلاثةُ هيَ التي تقومُ بعمليةِ تنسيقِ الحوارِ، وهي: 1- مَوضوعُ الكتابةِ، 2- القارئُ 3- النصوصُ الخارجيَّـةُ. وهيَ تَرَى أنَّ هذه الأبعادَ الثلاثةَ تتحركُ في فضاءٍ نَصِّيٍّ على هيئةِ تَقاطُعِ إحداثيَّاتٍ عَموديَّةٍ وأفقيَّةٍ. "إنَّ وضعيةَ الكلمةِ، لذلكَ، تُحَدَّدُ أفقيّاً (الكلمةُ في النصِّ تنتمي إلى الموضوعِ المكتوبِ والمُخَاطَبِ (المُرْسَلِ إليه) تماماً كما العَموديِّ (الكلمةُ في النصِّ تُوجَهُ نحوَ مجموعةٍ كاملةٍ من الأدبِ السالفةِ أو المُتزامنَة) ... كلُّ كلمةٍ (نصٍّ) هي تقاطعٌ منْ كـلماتٍ (نصوصٍ) حيثُ، على الأقلِّ، هناكَ كلـمةٌ (نصٌّ) أُخرَى يمكنُ قراءَتُهَا ..." (1986:37).

وهذا الفعلُ الذي يَنشأُ، هوَ فِعْلٌ يَتداخَلُ فيه النصُّ بالتفكيرِ لدى المرءِ، فهوَ يتحركُ ضِمْنَ أطرافٍ وظيفـيَّةٍ، يحددُها هيجل بكـلٍّ منْ: 1- الفردانيَّةِ (Individuality) 2- الخصوصيَّةِ (Particularity) 3- الكونيَّـةِ (Universality) ويتفقُ معَهُ فيجوتسكي في ذلك (Blunden,2000) أيضاً، وبتركيبِ هذه الخلفيَّةِ مَعَ تَصَوُّرِ كريستيفا، فإنَّنا سنكونُ أمامَ (الشكل 2) الذي أحـاولُ فيه توضيحَ تلكَ العلاقـةِ التي تُظْهِرُ العلاقاتِ ما بـينَ الكلماتِ/ النصوصِ، وما بينَ موضوعِ التَّكَلُّمِ وقارئِ الكلامِ أو المُستَمعِ لَهُ، والمجموعةُ الأدبيةُ السابقةُ أو المُزامِنَةُ والسياقُ الفرديُّ والاجتماعيُّ الذي يحيطُ بها.

[21] التذويت هو منح سمة ذاتية لما يدمجه الفرد في داخله من قيم أو أنماط ثقافية، بحيث تعمل هذه القيـم والأنماط بصورة واعية أو غير واعية خلال عملية التعلم الذاتي أو الاجتماعي.

[22] إنتاج المعنى أو اشتقاقه من علاقات متداخلة بين نص وغيره من النصوص.

meshkaleyyeh - ekram 38 2003/10/18, 9:59 *



شكل(2): الكلمة وعلاقات إنتاجها

تعتمدُ طبيعةُ التَّلَـفُّظِ على كونها مُوَجَّهَةً (addressivity)، فهي تكتَسبُ سِمَتَها استناداً إلى الشخصِ الذي يُوَجَّهُ لهُ الكلامُ، وهذا ما يميزُ اللُّغَةَ عنِ الكلامِ، فالـلُّغَةُ في كلماتها وجمـلِها غيرُ شخصيَّةٍ، ولا تعودُ لأحدٍ محدَّدٍ، بل هي محايـدةٌ تماماً، وحينَ يقومُ المتكلِّمُ (المُؤَلِفُ) بالتَّلَفُّظِ، فإنَّه يُرسلُهُ إلى مستَمِعٍ. والمُستَمِعُ قدْ يكونُ شخصاً أوَ أشخاصاً يشتركونَ فـي حِوارٍ يوميٍّ، أوْ مجموعةً مِنَ الأشخَاصِ مُتوافقي الـرأي، أو مجموعَةً من الأشخاصِ المتعارضينَ، أو مجموعاتٍ مُتمايزةً من ناحيةٍ ثقافيةٍ أو عِرقيَّةٍ أو اجتماعيَّةٍ، وهؤلاءُ قد يكونونَ في موقعٍ أعْلى أو أدْنى مِنْ المُتَكَلِّمِ ... إلى آخرِ ذلكَ مِنَ التنويعاتِ الاجتماعيَّةِ. إنَّ المُتَكَلِّمَ يُصمِّمُ كلامَهُ بمعرفته بمنْ يوجهُ له كلامَهُ (تَلَفُّظَهُ) فهو يحُسُّ بِهِ، ويتخيلُهُ، ويعرفُ مدى تأثيرِهِ على التَّلَفُّظِ؛ فكلُّ كلامٍ لهُ تصورُهُ النموذجيُّ

للمخاطَبِ، وهذا الكلامُ هو الذي يُعرَفُ بالنَّوع (genre) [23] (Bakhtin, 1986 :95). ويتحقَّقُ عبرَ خبراتٍ ومعارفَ وتَصرفاتٍ تَجري في مجالِ النَّشاطِ الإنسانيِّ، وهذه الخبراتُ والمَعارفُ التي يتمتعُ بها المرءُ هي خبراتٌ ومعارفُ تراكميَّةٌ يتداخلُ فيها الفرديُّ والاجتماعيُّ، إنَّ كريستيفا (Kristeva,1986) تُشبِّهُ النصَّ المُتكوِّنَ منْ هذه العمليَّةِ على أنَّهُ فُسيفسائيٌّ، «النصُّ ينبني كفسيفساءٍ منَ الاقتباساتِ؛ فأيُّ نصٍّ هو امتصاصٌ وتحويلٌ لنصٍّ آخرَ» (37: 1986).

وإذا مَا كانَ النصُّ (أيُّ نص) هوَ في النهايَةِ مجموعةٌ من النصوصِ، فهلْ يَعني هذا أنْ لا نصَّ جديدٌ يظهرُ؟ إذا كانَ الجوابُ بنعمْ، فَمَا الذي يمكنُ أنْ يُقالَ عنْ الأعمالِ الأدبيَّةِ؟ يجيبُ باختين عنْ ذلكَ شَارحاً بأن التَّلَفُّظَ كفعلٍ سياقيٍّ، يكتسبُ جدَّتَهُ من حيثُ كونِهِ باتَ حوارياً. فحينَ يكتَسي بعداً جديداً، فقدْ تَقِلُّ فيه الحواريَّةُ أو تزيدُ استناداً إلى وضعيته الجديدة، فلا يعودُ لغةً محايدةً أو لا شخصيَّةً، و«لكنْ بدلاً منْ انوجادِهِ في أفواهِ أُناسٍ آخَرينَ، في سياقاتِ أناسٍ آخرينَ، يخدمُ نوايا أناسٍ آخرينَ: فإنَّهُ منْ هُناكَ حيثُ يجبُ على المرءِ أنْ يأخذَ الكلمةَ، ويجعلَهَا خاصةً بهِ» (Bakhtin,1981 :294). وبهذا، فإنَّ المرورَ بخبراتٍ ومعارفَ جديدةٍ سَيُفْضي إلى أنْ تَظهرَ باستمرار، بصورةٍ أو بأخرى، نصوصٌ تأتي في نقطةِ التقاطعِ ما بين الإحداثيَّينِ العموديِّ والأفقيِّ، وبهذا يتشكَّلُ التَّلَفُّظُ الجديدُ (الشفويُّ أو الكتابيُّ) منْ حيثُ هوَ نصٌّ/ خطابٌ (text/discourse) في كلامِ المُتَلَفِّظِ يُنتِجُ دلالةً جديدةً نتيجةَ المواجهةِ ما بينَ هذهِ النُصوصِ، وأسلوبِ بنائِها الجديدِ، ضمنَ سياقٍ يتضافرُ فيهِ كلٌّ منَ الموضوعِ،

[23] التعاريف التقليدية للأنواع تميل إلى أن تكون مستندة إلى المفهوم الذي تتشكّل منه أعراف معيّنة من الشكل والمحتوى المشتركة في النصوص التي تنتمي إليها. النصّ الفردي ضمن نوع هو نادر إذا ما كانت له كلّ السمات المميزة للنوع. والنصوص تعرض أعرافَ أكثرِ من نوعٍ واحد في أغلب الأحيان. تميل السيميائية إلى إعادة تعريف النوع بالتركيز على أن سمات النصوص ضمن النوع تُرسَمُ بشفرات مشتركة، ويتمُّ توظيفُها بغية أن يقوم القرّاء باستعمال أساليب معيّنة من التوجه باتجاهها. ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن منظري ما بعد الحداثة يميلون إلى إهمال الاختلافات بين الأنواع. (Daniel, 2002)

والحالة، والمشاركينَ، لإنتاجِ حوارٍ يتمازجُ فيهِ الفرديُّ والاجتماعيُّ؛ وكلَّما كانَ النوعُ الحواريُّ مَبنيّاً بصورةٍ أدبيَّةٍ فنـيَّةٍ أكثرَ، فإنَّهُ يَغدو حواراً يَظهرُ فيهِ الصوتُ الفرديُّ أكثـر أكثر، وكلَّما كانَ أكثرَ اقترابـاً منَ الكلامِ القياسيِّ (standard speech) الاجتماعيِّ اليوميِّ؛ فإنَّهُ سَيَغدو حواراً يَتَمَاهى فيهِ الصوتُ الفرديُّ مَعَ أصواتِ الآخرينَ، وتَغيبُ فَرَادَتُهُ.

■ التَّلَفُظُ والسِيَاقُ

يَتجلَّى التَّلَفُّظُ منْ حيثُ هوَ نصٌّ بصيغتينِ: صيـغَةِ النصِّ الشفويِّ، وصيغةِ النصِّ المَكتوبِ. وفي كلتَا الحالتينِ، يَبْزُغُ مَعنى النصِّ عبرَ السياقِ الذي ينوجدُ فيهِ، سواءٌ أكانَ في سياقِ التَّلَفُّظِ نفسهِ كنوعٍ كلاميٍّ/ لُغويٍّ من حيثُ هوَ تَلَفُّظٌ بينَ تَلَفُّظَيْنِ للتَّلَفُّظِ نفسهِ، أو بينَ تَلَفُّظَيْنِ لآخَرَيـنِ يكونُ فيهما التَّلَفُّظُ جزءاً منْ سِلسـلَةٍ حواريَّةٍ، أم كانَ في سِياقِ التَّلَفُّظِ كنوعٍ كلاميٍّ/ اجتماعيٍّ. السياقُ الأولُ يميلُ أكثرَ نحوَ العلاماتِ (signs) الكلاميَّةِ/ اللُغَويَّةِ، بينما يميلُ الثاني نحوَ العلاماتِ الكلاميَّةِ/ الاجتماعيَّةِ. إنَّ فصلَ السيَاقَينِ تماماً عنْ بعضِهما البعضِ يبدو أمراً تعسفياً لا يمكنُ تحقيقُهُ فعلياً، ولكنَّ درجةَ الميلِ نحوَ أحدهما دونَ الآخَرِ أو التوازنَ فيما بينهما مُتصلٌ تماماً بنوعيَّةِ المنهجيَّةِ التحليليّةِ لهذا السياقِ التَلَفُّظِيِّ أو ذلكَ منْ قِبَـلِ القَائلِ (أوْ الكاتـبِ) أو منْ قِبَلِ المُستَـمِعِ (أو القارئِ)، حيثُ "تنـخَرِطُ ممارساتُ التأليفِ في إبداعِ هذهِ النصوصِ، وتُستَعمَلُ ممارساتُ القراءةِ لتأويلِها، وتُؤدى الأدوارُ الاجتماعيَّةُ منْ قِبَلِ الكُتّابِ والقرّاءِ" (Paré & Smart, 1994 :147).

ويمارسُ هذا التحليلُ فعلَهُ عبرَ فعلٍ لَفْظِيٍّ (verbal) أساساً، لأنَّ اللُّغةَ تَظهرُ دائماً أول ما تَظهرُ في صيغةٍ شفويَّةٍ (oral mode) وهي خطابٌ شفويٌّ ابتدائيٌّ في التَفَاعُلاتِ بينَ الأشخاصِ يَتدفَّقُ عبرَ النَّشاطِ الإنسانيِّ؛ ولهذا، فـإنَّ الحواريَّةَ مُلازِمَةٌ لَهُ دائماً في

meshkaleyyeh - ekram 41 2003/10/18, 9:59 *

صيغته الشفـويَّة، وما ينطبقُ على الشفـويَّة في هذا السيـاق، فإنَّهُ يَنطبقُ على الصيـغَة الكتابيَّة أيضاً (Chang, Gen Ling & Wells, Gordon, 2000).

وكما يَرى (بارث، 1995)، فإنَّ النصوصَ جميعَها تنبني في نموذجِ اللُّغَة اللفظيَّة verabel (languge) كما أنَّ جميـعَ أنظمـة العلامات (signs system) هي أيضـاً يَتمُّ تَلقيِّها وتحليلُها عبرَ وسائلِ اللُّغَة اللفْظيَّة. إذنْ، فإنَّ التَّلَفُّظَ هوَ أساسيٌّ في إنتاجِ الدَّلالة، وهذه الدَّلالةُ لا تكتسي مَدلوليَّتها دونَ حضورِها في تَلَفُّظٍ مَلمُوسٍ، فالجملةُ مثلاً ليسَ لها مَظهرٌ تعبيريٌّ دونَ تَلَفُّظٍ، كما يشيرُ باختين إلى ذلكَ في حديثِه عنْ الجملة "الجُملةُ كَوحدةٍ في اللُّغَة هيَ أيضاً مُحَايدةٌ، وليسَ لها سِمَةٌ مُعبِّرَةٌ في ذَاتِهَا. تكتسبُ هذه السِّمَةُ المُعبِّرَةُ (بشكلٍ أكثرَ دقَّة، تَصِلُ نفسَهَا بها) فقطْ في تَلَفُّظٍ مَلْمُوسٍ" (Bakhtin 1986:85).

وهذه التَّلَفُّظَاتُ مُقيَّدَةٌ بطبيعةِ الدَور الذي تُمَارِسُهُ في أنواعِ الكَلام، وهيَ، دائماً، خاضعةٌ لشكـلٍ اجتماعيٍّ عُرفيٍّ (normativity)؛ وهي، دائمـاً، تستجيبُ لتَـلَفُّظَاتِ الآخَرينَ، وبهذا المعنى، فـالـتَّلَفُّـظَاتُ ليسـتْ متحررةً أبداً، بـلْ مُقيَّدَةً بأسلوبـيَتِهـا، وبخاصيَّاتِها النَّوعيَّة (generic properties) (Lee,1997 :299).

إنَّ ارتهانَ دلالةِ التَّلَفُّظِ لشكلٍ اجتماعيٍّ، وارتهانَها أيضاً لأسلوبيَّتِها، يَضَعُ هذه الدلالةَ في حالةٍ سيَاقية (contextual situation) قدْ تكشفُ المعنى أو تحْجبُهُ، وقدْ تشوِّشُهُ أيضاً؛ فحينَ يجْري التَّلَفُّظُ، يَنهضُ الجَدَلُ (dialectic) أيضاً؛ جدلُ القبولِ أوْ الرفضِ، الارتهانِ أو الانعتاقِ، التفسيرِ الظاهريِّ أو التأويلِّ الباطنيِّ، انغلاقِ المعنى أوْ انفتاحِه، الصمتِ أو الصوتِ... الخ، وتتحركُ هذه الضـديَّاتُ منَ النقطتينِ القُصوَيينِ لهما إلى النُقطَتينِ المُتقـاربَتينِ اللتينِ تكادانِ أنْ تَـتَماثلا، ولكنَّ ذلكَ لا يحْدثُ أبداً. وكَمـا هُما تتقاربانِ وتتباعدانِ، فإنَّهما أيضاً تَتَداخلانِ بصِيَغٍ لا نهائيَّة، مُلْتَبـسَة أحياناً، ومُنْكَشفَة في أحيانٍ أُخرَى. ولذلكَ، فإنَّ انفصالَ المعنى عنْ سياقِه لا يمكنُ أنْ يكونَ. "فالمحْتوى والسياقُ مسْألتانِ توأميَّتانِ، مُتلازمتانِ جَوْهَرياً" (Baars,1997 :17).

ولتأكيد فكرة أهميَّة السياق في إنتاج مَعنى التَّلَفُّظ أو انحراف هذا المعنى إلى معنى آخَرَ، فَمِنَ المُجْدي أنْ نتأملَ في المثال التالي الذي يُقَدِّمُهُ لنا باختين عبرَ المُوازَنَة التالية: "الانحرافُ ذاتُهُ ممكنٌ هُنا. فجملةٌ مِثْلُ "هوَ ماتَ" تُجَسِّدُ، بشكلٍ واضحٍ، تعبيراً واثقاً لا ريبَ فيه، وجملةٌ مِثْلُ "أيَّةُ بهجة!" تفعلُ ذلكَ بدرجةٍ أعظمَ. لكنَّنا في الحقيقة نَعي جُمَلَ هذا النَّوعِ كَتَلَفُّظٍ كامِلٍ، وفي حالةٍ نَموذجيَّةٍ، فإنَّ ذلكَ، كأصنافِ أنواعِ الكلامِ التي تُجسِّدُ تعبيراً نَموذجياً. وكالجُملِ التي تَفتقرُ لهذا التعبيرِ، وهيَ محايدَةٌ. واعتماداً على سياقِ التَّلَفُّظ، فإنَّ جملةَ "هوَ ماتَ" يمكنُ أنْ تَعكسَ تعبيراً إيجابياً، فَرِحاً، وحتى مُبْهِجاً، وجملةَ "أيةُ بهجة!" في سياقِ تَلَفُّظٍ مُحدَّدٍ يمكنُ أنْ تفترضَ نغمةً ساخرةً أو نغمةً تهكميَّةً قاسيةً" (Bakhtin, 1986 :85).

إذنْ، فالسياقُ جوهريٌ في تحديدِ ماهيَّةِ المعنى الذي يُنتجُهُ التَّلَفُّظُ والرسالة التي يحملُها، وهوَ حاسمٌ أيضاً فيما سيأتي منْ تَلَفُّظٍ مُؤَسَّسٍ عَليه. فطبيعةُ الجُملة كَتَلَفُّظٍ، ومَا يحيطُ بها منْ سياقٍ يحددُ طبيعةَ التَّلَفُّظِ وطبيعةَ العلاقاتِ الحواريَّة التي تتفاعلُ فيما بينها. إنَّ المؤثراتِ التي تُفضي إلى إنتاجِ السياقِ تَتَمثَّلُ في علاقاتِ الزمانِ، والمكانِ، والحالة، والوضعيَّة، والحالاتِ العقليَّة، والحالاتِ الانفعاليَّة للمُتَلفِّظ فيه أو المتلفِّظينَ بما قبلَهُ منْ جملٍ وما بَعدَهُ، والعلاماتِ البصريَّة، والحركاتِ الإيمائيَّة، وما يحضرُ، وما يَغيبُ أيضاً. وبهذا المَعنى، فإنَّ أيَّ تَلَفُّظٍ لا يُمْكنُ أنْ يماثلَ أيَّ تَلَفُّظٍ آخرَ أبداً، وإنْ كانَ هوَ "التَّلَفُّظُ" نفسُهُ.

فقدْ تُقالُ الجملةُ الواحدةُ عدداً لا يُحصى منَ المرَّات، لكنَّها في كلِّ مرَّةٍ قدْ تَحْملُ مَعنى جديداً مُختلفاً أو مغايراً للمرَّةِ التي سبقتْ، سواءٌ تلفَّظَها المُتَلَفِّظُ نَفْسُهُ أمْ تلفَّظَها مُتَلَفِّظونَ آخَرونَ. إنَّ اختلافَ زَمنِ التَّلَفُّظِ، على الأقلِّ، سَيَضعُ التَّلَفُّظَ في سياقٍ زَمَانيٍّ جَديدٍ، وهذَا وحدُهُ كَافٍ لإنتاجِ دَلالةٍ جَديدةٍ، وإنْ كانَ هذَا التَّلَفُّظُ عِبارةً عَنْ كَلمةٍ واحدةٍ أوْ جملةٍ أوْ اقتباساً حَرْفيّاً، (Bakhtin,1986 :108) كَما كُنتُ قدْ أشَرْتُ إلى ذَلكَ في مَوْقعٍ سَابقٍ. وفي الوقتِ نفسِهِ أيضاً، فإنَّ التَّلَفُّظَ ككلمةٍ مكتوبَةٍ أوْ شَفويَّةٍ لا

تتغيرُ دلالـتُهُ بسياقِ التَّلَفُّظِ العـامِ فقطْ، بلْ إنَّهُ يتغـيَّرُ بناءً عَلى تلكَ العَلاقـاتِ اللغويّةِ أيَضاً؛ منْ حيثُ أن طبيعـةَ تَجَاورِ الكلماتِ التـي تُفْضي إلى إنتاجِ مَعَانٍ جَديدةٍ قـدْ لا تَتفقُ، بالضرورةِ، مَعَ المعنى القاموسيِّ المُتعارفِ عليهِ بينَ أصحابِ اللُغةِ الواحدةِ، بلْ إنَّها قدْ تتجاوزُ هذا المَعنى أيضـاً إلى مَعنى آخرَ جديدٍ مُختَـلِفٍ، وفي بعضِ الأحيانِ، سيكونُ نَقيضاً لذلكَ المعنى القاموسيِّ المُتواضَعِ عليهِ.

ولكي يكونَ مُمْكـنَاً للتَلَفُّظِ أنْ يُصمَّمَ كَتَلَفُّظٍ مَـلْمُوسٍ، فَلا بُدَّ مِنْ تغييرِ حدودِ هذا التَّلَفُّظِ بتغييرِ المواضيعِ المُتكَلَّمَةِ، إنَّ ذلكَ يحدثُ عبرَ تَغيُّرِ المُتكلمينَ؛ فكـلُّ التَّلَفُّظَاتِ التي يُنتجُها الـنشاطُ الإنسانيُّ اللغويُّ لهـا بدايتُها، ولها نقطةُ انـتهائها، سواءٌ أكانتْ تَلَفُّـظَاتٍ قصيرةً يوميَّةً تَجري في الحواراتِ الاعتياديَّةِ بينَ الناسِ أمْ كانتْ روايَةً طويلةً، ولـكنَّ هذهِ البدايةَ مَسبوقةٌ بتَلَفُّظَاتِ الآخَرين، وهيَ أيضاً مفتوحةٌ لـتَلَفُّظَاتِ الآخَرينَ أيضاً؛ فهيَ في بدايتِها نهايةٌ لتَلَفُّظٍ آخرَ سيأتي استجابةً لهَا، وهيَ في نهايتِها بدايةٌ لتَلَفُّظٍ آخرَ سيأتي بعدَها. وينطبقُ هذا الأمرُ علـى التَّلَفُّظَاتِ، بكلِّ أشكالِها، سواءٌ أكانتْ صمـتاً أمْ تجاوباً فعَّالاً مَعَ الآخَرينَ. "فالتَّلَفُّظُ ليسَ وحدةً عُرفيَّةً، بلْ هوَ وحدةٌ حقيقيَّةٌ، يَضَعُ حدوداً، بشكلٍ جَلَيٍّ، منْ خلالِ تغييرِ موضوعاتِ التَّكَلُّمِ، التي تنتهي عبرَ إخلائِهِ لموقعِهِ للآخَرِ، كأنَّهُ تكَلُّمٌ صامتٌ، يُدركُهُ المُستَمعونَ (كعلامة) تشيرُ إلى أنَّ كلامَ المُتكَلِّمِ قدِ انتَهى" (72، 71: 1986).

■ الحِوَارُ والسِياقُ الدرَامِيُّ

إذا كانَ التَّلَفُّظُ هوَ الذي يَمنحُ الكلمةَ معنَاها، فهوَ، جوهريَّاً، فِعلٌ سيَّاقيٌّ، والسياقُ ينقسمُ إلى نوعين: سيـاقٌ واقعيٌّ وسياقٌ مُتَخيَّلٌ، ولكلٍّ مِنَ السيـاقَينِ طبيعتُهُ وسماتُهُ الخاصَّةُ، غيرَ أنَّهُ في الوقتِ نفسِهِ لا يستطيعُ أحدُهُما أنْ ينوجدَ دونَ الآخَرَ، فالواقعيُّ يمنحُ التَّخَيُّلِيَّ طاقتَهُ كي يصيرَ حيوياً (ديناميكياً)، والمتَخيَّلُ يمنَحُ الواقعيَّ طاقتَهُ في الحفرِ

meshkaleyyeh - ekram 44 10/18/03, 9:59 PM

في واقعيَّتِه واستكشافِ طبقاتِه واتجاهاتِ فعلِه؛ فالواقعُ يحيلُ إلى الخيالِ كما يحيلُ الخيالُ إلى الواقعِ أيضاً.

والدراما مِنْ حيثُ هي فعلٌ تخييليٌّ، فهي مُستَمَدَّةٌ مما هوَ واقعيٌّ، وهيَ استحضارٌ لسياقٍ مُتخيَّلٍ مُستوحَى بصورةٍ ما من الواقعِ الذي يُشكِّلُ المادةَ الأساسيَّةَ لأيِّ تَخَيُّلٍ، "السياقُ التَّخيُّليُّ هوَ مُشتَقٌّ من سياقٍ واقعيٍّ" (O'Toole,1992: 51).

ولِكَي تكونَ الدراما فاعلةً، فهيَ بحاجةٍ إلى أنْ تَستندَ إلى استكشافِ الواقعِ الذي تَنطلقُ منهُ، فهيَ تحاولُ مُساءَلَةَ الواقعِ واختبارَ إمكاناتِه أيضاً، وهذه العمليةُ هيَ عمليةٌ إدراكيَّةٌ، وهذا الإدراكُ هوَ الذي يَستطيعُ التمييزَ بينَ ما هوَ واقعيٌّ ومَا هوَ مُتخيَّلٌ، "إنَّ خلفيةَ أيَّةِ دراما هيَ أنَّ المُشاركينَ فيها يَمتَلكونَ سياقَهُم الحَقيقيَّ" (48:1992).

تَرتبطُ الدراما بالمعرفَةِ ارتبَاطاً وثيقاً، فهيَ فعلٌ إنسانيٌّ حيويٌّ، يَنْهَلُ مِنَ المعرفَةِ الإنسانيَّةِ المُنْجَزَةِ أو الراهنَةِ التي تَتَشكَّلُ ويُضيفُ إليها، "فالدراما نَشاطٌ مَعرفيٌّ واعٍ، حَرَكيٌّ، جماعيٌّ، تمثيليٌّ – فهيَ نشاطٌ يَستَحْضِرُ تجربَةً ماضيةً استحضاراً واعياً مُصْطَنَعاً أو قدْ يُجسِّدُ رؤيةً افتراضيَّةً في شكلٍ مَحْسُوسٍ، ... ويَتَتَبَّعُ مَسارَ الصراعِ في مراحلِ احتدامِه وتأزُّمِه ثم انفراجِه سواءٌ عن طريقِ المُصالحَةِ أم الفصلِ بينَ قُوى الصراع" (صليحة، 1985: 19). والمسرحُ "يُري الحياةَ في فعلِها؛ وكيفَ يملأُ الناسُ الأحيازَ ما بينَ أنفسِهم والآخَرين" (Heathcote, 1984:202).

وَمَعَ أنَّ الدراما والمسرحَ هُمَا إنتاجٌ لعلاقاتٍ مُتَخيَّلَةٍ بينَ آخَرينَ، ومبتكَرَةٍ مِنْ قِبَلِ آخرينَ، فإنَّ سُؤالاً ما زالتْ إجابَتُهُ مُعلَّقَةً على نحوٍ مَا؛ وهوَ: هَلْ الحوارُ في الدراما والمَسرحِ حواريٌّ؟ قد يبدو غَريباً طرحُ السؤالِ على هذا النحوِ، إذْ أنَّ أيَّةَ دراما لا تستطيعُ أنْ تقومَ دونَ حوارٍ، فهوَ أحدُ عناصرِهَا الأساسيَّةِ المُكَوِّنَة، فيَتخذُ الحوارُ، بمعنَاهُ العامُّ، في النصِّ الدراميِّ مكانةً لها أهميَّةٌ بَالغةٌ في تحديدِ طبيعةِ الفعْلِ ومكانِه وحضورِ الشخصيَّةِ الدراميَّةِ فيه، وهوَ يتطلَّبُ دائماً وجودَ شَخصيَّتين، على الأقلِّ، تتحاورانِ وتتفاعلان

meshkaleyyeh - ekram 45 10/18/03, 9:59 PM

معاً (هُنا والآنَ) فالحوارُ «يُبنى كمنظومةِ تكَلُّمٍ تَتابعيَّةٍ (بالدور)؛ شخصيَّةٌ تُخاطِبُ شخصيَّةً أُخرى تَستَمِعُ لها، ومِنْ ثمَّ تجيبُ، فتغدو هيَ المُتكَلِّمَةُ. إنَّ هذه الثنائيَّةَ التفاعليَّةَ (مُتكَلِّمٌ – مُستَمِعٌ) هيَ أسلوبٌ أساسيٌّ في الحوارِ الدراميِّ» (Aston & Savana, 1998:52).

إلا أنَّ باختين في مُعالَجَتِه التحليليَّةِ لروايةِ (ديستوفسكي) يُؤَكِّدُ على حواريَّةِ الرِّوايةِ، وعدمِ حواريَّةِ الدراما أو الشعر. إنَّ هذه الإشكاليَّةَ تستدعي النَّظَرَ فيها منْ زوايا ثلاث؛ الأولى: إنَّ أعمالَ باختين يجب أن تُقرأ في سياقِها التَّاريخيِّ؛ فحينَما كانَ يُؤَكِّدُ على حواريَّةِ الروايَّةِ كانَ ذلكَ أيضاً جزءاً من حوارِه المُباشِرِ مَعَ (لونا تشارسكي) (Lunacharsky) وغيرِه منَ النُّقادِ في ذلك الوقت، فقدْ كانَ ذلكَ منْ قَبيلِ «تمجيدِ باختين للرواية» كجزءٍ منْ استراتيجيَّةٍ بلاغيَّةٍ مُعقَّدَةٍ صُمِّمتْ لمواجهةِ قُرونٍ منْ مَيْلِ النقدِ القديمِ إلى اعتبارِ الرِّوايةِ كتابعٍ أو حتى كنوعٍ أدبيٍّ فَرعيٍّ (Keith Booker & Dubravka, 15: 1995). وتتمثلُ الزاويَةُ الثانيَّةُ في الرجوعِ إلى باختين نفسِه، ولكنْ، هذه المَرَّة، من خلالِ (تودوروف) الذي درسَهُ بصورةٍ معمَّقَةٍ؛ لقد اقتبسَ منْ باختين نصّاً وردَ في دراسةٍ لَهُ هيَ «الخطابُ في الحياةِ والخطابُ في القصيدة»[24] يقولُ فيه: «الخطابُ بطريقةٍ ما هوَ "سيناريو" لحدثٍ مُحَدَّدٍ. إنَّ الفهمَ الحيَّ لمعنى كاملٍ للخطابِ يجبْ أنْ يُعيدَ إنتاجَ الحدثِ بعلاقاتٍ مُتبادَلَةٍ ما بينَ المُتكلمين؛ يجبْ أنْ "يُلْعَبَ" مرَّةً أُخرى، والشخصُ الذي يُمارسُ الفهمَ يأخذُ دورَ المُستمعِ. ولكنْ لكي يَلعبَ هذا الجزءَ، فَعليه أنْ يفهمَ أيضاً، بوضوحٍ، مَوقعَ المشاركينَ الآخَرينَ» (Todorov 1984, 47).

ويُعلِّقُ (تودوروف) عَلى هَذا النَّصِّ في إطارِ شَرحِه لوظيفَةِ التَّلَفُّظِّ عندَ باختين، فَيقولُ: «حتَّى التَّلَفُّظُ الأكثَرُ بساطةً الذي يُرَى بعينَي (فولوشينوف[25]/ باختين)، يُظْهِرُ دراما صغيرةً، فيها أدوارُ الحدِّ الأدْنى: المتكلِّمُ، المَوضوعُ، المُستَمِعُ. إنَّ العُنصرَ اللفظيَّ، دائماً، هوَ الشبكةُ التي تَلعبُ الدراما عبْرَها، أو كَما يُعبِّرُ عنْ ذلكَ بوصفِه:

[24] "Discourse in Life and Discourse in poetry"

[25] فولوشينوف: هو الاسم المستعار الذي اتخذه باختين ليمهر به كتاباته المبكرة.

meshkaleyyeh - ekram 46 10/18/03, 9:59 PM

السيناريـو "Scenario" (1984, 47). وَعلى الرغمِ منْ أنَّ تعـبيرَ (سيناريو) يَنحـو باتجاهِ عالمِ السينَما فإنَّـهُ في جوهَرِهِ إنتاجٌ في عالمِ الدراما، ليسَ فقطْ لأنَّ السينما هيَ تشكيلٌ دراميٌّ بل أيضاً لأنَّ "مسارَ أو خلاصةَ المسرحيَّةِ/ السيناريو هوَ جوهريٌّ في الدراما" (Moorthy, 1996).

وسواءٌ أكنَّـا نَتحدثُ عن الروايـةِ، أم المسرحِ، أم الدراما، أم الـسيناريو، أم القصيدة... أم عن أيِّ شكلٍ فنيٍّ آخرَ منْ أنواعِ الكَلامِ، فإنَّ حواريَّتَهُ ليستْ متَّصلةً بنوعِهِ (genre) وحسب؛ فالنوعُ لَهُ أهميَّةٌ كبيرةٌ، ولكنَّهُ ليسَ حاسماً في إنتاجِ تَلَفُّظٍ حواريٍّ. وهذا يُعـيدُنا مرةً أُخرى إلى مُعالجـةِ موضوعةِ التَّلَفُّظِ مـن جذرِهَا، ومَعَ ذلكَ، فإنَّ ذلكَ يبدو ضرورياً، حيثُ لا يمكنُنا الوصولُ إلى غايتنا المتمثِّلَةِ باستكشافِ طبيعةِ التَّلَفُّظِ ومُناخاتِ إنتاجِهِ ومَدى حواريَّتِهِ دونَ ذلكَ. "فكلُّ جُملَةٍ، وكلُّ تَلَفُّظٍ، هُما في الوقتِ نفسِهِ فعلٌ؛ الفعلُ الذي يُفصِّلُ التَّلَفُّظَ. وعلاوةً على ذلكَ، فإنَّهُ لا وجودَ لتَلَفُّظٍ غيرِ قابلٍ لأنْ يُعْرَضَ[26](De Toro, 1995 :25). فالتَّلَفُّظُ، إذنْ، هوَ فعلٌ أدَائيٌّ، والدراما فعلٌ أدَائيٌّ أيضاً، وكِلاهما يندرجُ في عالمِ الأنواعِ الكلاميَّةِ، والدراما لا تستطيعُ التَّخَلُّصَ من التَّلَفُّظِ تماماً، "... في المسرحِ، أنْ تتكلَّمَ يعني أنْ تفعلَ (تُمَثِّلَ) وأنْ تفعلَ (تُمَثِّلَ) يعني أنْ تتكلَّمَ" (11 :1995).

ولذلكَ، فإنَّ إمكانيَّةَ أن تكونَ الدراما حواريَّةً أمرٌ ممكنٌ خصوصاً إذا مَا وصلنَا إلى الزاويةِ الثالثةِ التي ستُعيدُنَا إلى باختين نفسِهِ، ولكنْ هذهِ المرَّةَ إلى أعمالِهِ المُتأخرةِ، وبخاصةٍ تلكَ التي يُركِّزُ فيها على الأسلوبيَّةِ (stylistic) في إنتاجِ الحواريَّةِ، وبخاصةٍ في كتابِهِ المُسمَّى "الأنْواعُ الكلاميَّةُ ومقالاتٌ أُخرى متأخرةٌ"[27] فهو يَرى أنَّ كلَّ أسلُوبٍ تَلازُميٍّ مُتَّصِلٍ بالتَّلَفُّظِ وبالأشكالِ النموذجيَّةِ للتَّلَفُّظاتِ هوَ نوعٌ كلاميٌّ؛ فأيُّ تَلَفُّظٍ

[26] هذا الاقتباس ترجمه دي تورو (De Toro) إلى الإنجليزية عن كتاب لـ تودوروف بالفرنسية:

L. iterature et Signification (Paris:Librairie Larousse, 1967) p ' 27

[27] "Speech Genres and Other Late Essays"

meshkaleyyeh - ekram 47 10/18/03, 9:59 PM

كتابيٍّ أمْ شفويٍّ، أساسيٍّ أمْ ثانويٍّ، وفي كلِّ مجالاتِ الاتصَالِ، هو تَلَفُّظٌ فَرْدِيٌّ؛ لذلكَ يمكنُ لهُ أنْ يعكسَ فرديَّةَ المُتكلِّمِ أو الكاتبِ. ولكنْ ليستْ كلُّ هذهِ الأنواعُ التواصليَّةُ قادرةً على أنْ تعكسَ فرديةَ المُتكلِّمِ بالدرجةِ نفسِهَا. إنَّ أكثرَ هذهِ الأنواعِ قدرةً على عكْسِ فرديَّةِ المتكلِّمِ وإنتاجِ أسلوبهِ الخاصِّ هي تلكَ الأنواعُ التي تندرجُ في إطارِ التواصلِ الأدبيِّ الفنِّيِّ. وهذهِ الأنواعُ الأدبيةُ الفنيةُ أيضاً لا تقومُ على الدرجةِ نفسها منْ عكسِ الفردانيَّةِ؛ ففيها أيضاً مستوياتٌ ومظاهرُ متعدِّدَةٌ من الفردانيَّةِ. أمَّا أقلُّ هذه الأنواعِ قُدرةً علـى عكسِ الفردانيَّةِ فهو أنواعُ الكـلامِ القياسيَّةِ (standard speech genres) كالأوامرِ العسكريةِ، ووثائقِ العملِ، والتعبيراتِ الإشاريَّةِ اللفظيَّةِ الجاهزةِ التي تُـستخدَمُ في الصناعةِ مثـلاً؛ ففي هذه الأنواعِ تَنعكسُ الصُـوَرُ الأكثرُ سطحيَّةً للفـرديَّةِ التي تَقتربُ كثيراً من المظـاهرِ البيولوجيَّةِ الفرديَّةِ فقـطْ، وبخاصةٍ فيما يَـتعلق بالتصـريحاتِ اللفظيَّـةِ الشفويَّةِ لهذهِ الأنمـاطِ القياسيَّةِ للتَـلَفُّظاتِ (63 :Bakhtin, 1986).

■ الديالوجيُّ والمونولوجيُّ

إنَّ التعريفَ الحرفيَّ المباشرَ لتعبيرِ (مونولوج) يحيلُ إلى ذلكَ النصِّ الطويلِ الذي تقولُهُ شخصيَّةٌ واحدةٌ سواءٌ أكانَ نصّاً مسرحيّاً قصيراً مُتكاملاً أم طويلاً تقولُهُ شخصيَّةٌ مُفردةٌ بشكل منفردٍ ضمنَ عملٍ مسرحيٍّ لذاتها أو لمُستمعين. ويتَّخذُ (المونولوج) في النصوصِ المسرحيَّةِ أشكالاً عديدةً، فإمَّا أنْ يكونَ حديثَ الشخصيَّةِ لنفسها أو حديثَها للجمهورِ كفعلٍ تَجنُّبيٍّ (aside)، أو أنْ يكونَ مونودراما (دراما الممثلِ الواحدِ)، أو أنْ يكونَ مُناجـاةً فرديَّةً (Soliloquy)، أو أنْ يكـونَ مونولوجاً دراميـاً في قصيدةٍ مثـلاً، حيثُ مُتكَلِّمٌ مُتخيَّلٌ يتوجهُ إلى مُستمعين مُتخيَّلينَ ... إلى غيرِ ذلكَ مِنَ الأشكالِ التي

meshkaleyyeh - ekram 48 10/18/03, 9:59 PM

يتشكَّلُ بهـا أو يُعرَضُ فيها (فرحات، 1997 :23-24). ولأنَّ هذا التعبيـرَ يحيلُ في العادةِ إلى مَا تقولُهُ شخصيَّةٌ مُفردةٌ فقدْ كانَ مُقابلاً لتعبيرِ حوارٍ (ديالوج) الذي يشيرُ إلى الكلامِ الذي يجري بيَن أكثر منْ شخصيَّةٍ. إنَّ اتخاذَ باختين لتعبيـرِ (ديالوجي) مُستَلاً منْ (ديالوج) و(مونولوجي) مُستَلاً منْ (مونولوج) يبدأُ من هذيـنِ التعريفينِ السابقينِ لهما، لكنَّهُ لا يتوقفُ عندَ ذلكَ بل يرى أنَّهما يتخذانِ أبعاداً جديدةً تُحَمِّلُ هذينِ التعبيرينِ دلالاتٍ جديدةً متشابكةً وأكثرَ تعقيداً، ولذلكَ فإنَّ الحوارَ لن يعنيَ دائماً أنَّهُ ذو طبيعةٍ حواريَّةٍ متعـددةِ الأصواتِ، وأنَّ المونولـوجَ لا يعني دائمـاً أنَّهُ ذو صوتٍ واحدٍ. فقدْ يكونُ ما يبدو حوارياً في ظاهـرِهِ مونولوجيّاً في جوهرِهِ، وما قدْ يبدو مُونولوجـيّاً في ظاهرِهِ سيكونُ حواريّاً في جوهرِهِ، وليسَ أدلُّ على ذلكَ ما افترضَهُ اتجاهَ أعمالِ الروائيِّ الروسيِّ (تولستوي)[28].

فتعبيرَ "ديالوجيّ – حواريّ" يحيلُ أولَّ ما يحيلُ إلى تعبيرِ "مُونولوجيّ – حديثٍ داخليٍّ" كتعبيرٍ مُقـابلٍ أو مُضادٍ، ولكنَّ باختين يُوظِفُ تعبيرَ "حواريّ" في سيـاقٍ أكثرَ اتساعاً مما قـدْ يشيرُ إليهِ هذا التعبيـرُ للوهلةِ الأُولى، وبالتالي، فـإنَّ "المونولوجـيَّ" قد يكونُ حِوارياً أيضاً؛ لأنَّ فيهِ بُعداً تناصيّاً. لقدْ رأى باختين ذلكَ في كتاباتِ (تولستوي) بعدَ أنْ كـانَ قدْ وسمَهُ بالمونولوجـيَّةِ في مرحلـةٍ مُبكِّرةٍ، حينها كـانَ قدْ رأى أنَّ عَـالَمَ (تولستوي) هوَ عالَـمٌ مُونولوجيٌّ، فعالَمُه يقتصرُ على إبـرازِ صوتٍ واحدٍ هوَ صوتُ المؤلِفِ فقطْ. ثمَّ عادَ بعدَ سنواتٍ إلى القولِ أنَّ عالَمَ (تولستوي) هوَ عالَمٌ يتَّسِمُ بحواريَّةٍ داخليَّةٍ شفافةٍ (Todorov, 1984 :63).

ولإقامةِ الفرقِ بينَ المونولوجيِّ والحواريِّ، يغدو ضرورياً تبيانُ التصنيفِ الذي يضعُهُ باختين في هذا الإطارِ؛ فبالنسبةِ لَهُ، يتضمنُ الخطابُ المونولوجي كُلاً مِنَ:

[28] ليو تولستوي روائـي روسـي (1828 – 1910) ومن مؤلفاته (الحرب والسلام) و (آنا كارينيـنـا) و (A Confession).

أ – الملحمة. ب– الخطابِ التاريخي. ج– الخطابِ العلمي[29]. ففي هذهِ الأنواعِ الثلاثةِ يُذْعِنُ الموضوعُ لدورِ الأنا ويفترِضُهُ. وعلى الرغمِ منْ أنَّ الحواريَّ متأصلٌ في اللغةِ ذاتِها، وبالتالي في كلِّ الخطاباتِ فإنَّهُ يختنقُ بواسطةِ النهيِ والرقابةِ والحظرِ. الخطابُ الملحميُّ هو (نهيٌ)، وبالتالي فهوَ مونولوجيٌّ، لأنَّ تبعيةَ الشفرةِ (code) فيهِ تعودُ للأنا، وهو يَدَّعي بأنَّهُ يحملُ ما يقولُهُ اللهُ، وكأنَّ قولَ الأنا الإنسانيَّةِ مُنزَّهٌ، وليسَ تأويلاً إنسانياً لما يقولهُ المنَزَّهُ. لذلكَ، فالملحمةُ هي دينيةٌ ولاهوتيةٌ؛ وكلُّ سردٍ يرى في نفسهِ أنَّهُ هو الواقعُ والحقيقةُ هوَ سردٌ مُونولوجيٌّ، وما يُسمى بالروايةِ الواقعيَّةِ هوَ مَيْلٌ للانخراطِ ضمنَ هذا الفضاءِ. أمَّا الخطابُ الديالوجيُّ فيتضمنُ: أ–الكرنفاليَّةَ. ب– خطاباتِ المنيبيين[30]. ج– الروايةَ متعددةَ الأصواتِ (البلوفونية) التي تتسمُ في بنيتِها بأنَّـها في كتابتِها تَقرأُ كتاباتٍ أُخـرى، وتَقرأُ ذاتَها، وتبني نفسَها عبرَ عمليَّةِ تكوينٍ تقويضيٍّ. ويـرى باختين أنَّ الخطابَ الوحيدَ المتكاملَ الذي يـحقِّقُ الحواريَّةَ هوَ الكرنـفالُ. فهو يتحقَّـقُ عبرَ تبني حلمٍ يـنتهكُ أنظمةَ الـشفرةِ اللغويَّةِ والمـبادئَ الاجتمـاعيَّةَ أيضاً. وهـذا الانتهاكُ لِلُّـغويَّةِ والمنطـقيَّةِ والشفـرةِ الاجتماعيَّةِ ضـمنَ

[29] "إذا كانت العلوم الدقيقة تتطلع إلى معرفة "الموضوعي"، فإن العلوم الإنسانية تتطلع إلى معرفة "الذاتي"، ولذلك فإن العلوم الدقيقة هي شكل مونولوجي من أشكال المعرفة، فالعقل يتأمل تكـلـمَ الأشياء ويتكلـم عنها، وفي هذه العملية هناك ذات واحدة. الذات العارفة المتأملة التي تتكلم (تتلفظُ) لا شيء أمامها سوى شيء لا صوت له. لا يمكن دراسة الذات وفهمها هكذا وكأنها شيء. فهـي لـيـسـت ذاتـاً إذا لم يكن لهـا صوت. فليس هناك معرفة للذات إلا المعرفة الحوارية" (Todorov, 1984 :18).

[30] خطابات المنيبيين، أو ما يسمى "الهجائية المينيبيـة" نسبة إلى الفيلسوف مينيب من جـادار (Gadar) وهي صنف حواري تكون بعد انحلال "الحوار السقراطي"، وهو ليس مجرد امتداد له، بل يعود في جذوره إلى الفلوكلور الكرنفالي. وتتسم هذه الخطابات بزيادة عنصر الإضحاك والخيال الجامح والجرأة وروح المغامرة، فالمغامرات الحقيقية تحدث في الشوارع العامة وأوكار اللصوص والحانات ودور البغاء والأسواق والسجون... ففكرتها تقوم على احتكاك الفكرة بأقسى أنواع الشر في العالم... وتصوير الإنسان في حالاته المختـلـفـة كالجنون وازدواج الشخصية والاستغراق في عالم الأحلام والنزوات المتطرفة والانتحار... فهي تمتاز بخرق كل ما هو مألوف واعتيادي بما يتضمنه ذلك من انتهاك لقواعد الكلام، وهي بالتالي أنتجت أيضاً أشكالاً فنية جديدة، كما امتلأت بتجاور الألفاظ المتناقضة، والرسائل والأقوال الخطابية المتكلفة والمناقشات، والخلـط ما بين النثر والشعر. ولذلك، فإن وجود أنواع أدبية متنوعة ومركبة يقوي فكرة التعددية (Bakhtin,1997).

meshkaleyyeh - ekram 50 2003/10/18, 9:59 *

الكرنفاليَّةِ ينوجدُ وينجحُ فقطْ لأنَّهُ يقبلُ قانوناً آخرَ هوَ الحواريَّةُ. وفي ضوءِ ذلكَ، فإنَّ الروايةَ التي تَدمجُ بنيةً كرنفاليةً[31] فيها تُسمى روايةً متعددةَ الأصواتِ (Todorov, 1984: 18).

تتمثلُ النتيجةُ هُنا في أنَّ المونولوجَ يُقدِّم نفسَهُ على أنَّهُ المطلقُ المتكاملُ والنهائيُّ، وفي هذا الصددِ يقولُ باختين أنَّ "المونولوجَ مكتملٌ، وهوَ أصمُّ فلا يسمعُ استجابةَ الآخرِ، ولا ينتظرُها ولا يمنحُها أيَّةَ قوةٍ حاسمةٍ. يتحققُ المونولوجُ دونَ الآخرَ، لذلكَ، فهوَ يجعلُ كلَّ واقعٍ مادياً إلى مدىً ما. فالمونولوجُ يزعمُ أنَّهُ هوَ الكلمةُ الأخيرةُ" (Bakhtin,1984 :318).

وَمنَ المفيدِ الإشارةُ هُنا، وفي ضوءِ ما سبقَ ذكرُهُ، إلى أنَّ مفهومَ الحواريَّةِ في السّياقِ الذي نَتحدثُ فيهِ لا يَعني فقطْ ذلكَ الكلامَ "الحوارَ" الذي يَتمُّ فيه تبادلُ حديثٍ بينَ شخصياتٍ، بلْ في أنْ يكونَ هذا الكلامُ حوارياً أيضاً، ولكي لا نتركَ الأمرَ مُلتَبساً، فقد عملَ باختين في مجالِ تحديدِه لطبيعةِ الحوارِ الحواريِّ على تحديدِ المُؤهلاتِ التي تجعلُه كذلك، وحدَّدَ خصائصَهُ، "في الحقيقةِ، فإنَّ أيَّ خطابٍ ملموسٍ (تَلَفُّظ) يجدُ غايتَهُ، وكأنَّهُ، إذا جازَ التعبيرُ، مُكْتَسٍ بالمُؤهلاتِ، مُنْفَتحٌ على التَعارُضِ، مَشحونٌ بالقيمةِ، مُغلَّفٌ بحُجُبٍ شفَّافةٍ، أو على العكسِ، مُغلَّفٌ بـ "ضوءٍ" الكلماتِ الأجنبيَّةِ التي قِيلتْ حَولهُ. إنَّهُ مُتشابكٌ، ومُخْتَرَقٌ بأفكارٍ عامَّةٍ، ووجهاتِ النظرِ، وأحكامٍ قيمةٍ بلهجاتٍ ذاتيَّةٍ وأجنبيَّةٍ، يتحركُ جيئةً وذهاباً في العلاقاتِ الداخليَّةِ المُعقّدةِ، يندمجُ مَعَ بعضِها، يرتَدُّ عنْ غيرِها، يتقاطعُ معَ مجموعةٍ

[31] تتسم الكرنفالية بأنها تتيح اشتراكاً لجميع الفئات والأنواع والأصناف من الناس. ففي الكرنفال الهزل يقابل الجد، والطبقات الدنيا تجابه الطبقات العليا، الكرنفال ممتلئ بالكلام الفردي، يعارض الكلمة السلطوية الموثوقة، يستخدم كلاماً يتداخل فيه المدح بالذم، ممتلئ بالضحك، يتسم بالإضحاك والإبهاج والسخرية، يجد المهمشون فيه مكانا لا يجدونه ضمن المكان الرسمي، يخترق اللغة الرسمية الجاهزة والمنمطة، متناقض، هو مكان منفتح على كل الأصوات وكل الألوان. هو عالمي والحرية فيه لكل الناس، لا قانون له سوى قانون حريته الخاص.

meshkaleyyeh - ekram 51 2003/10/18, 9:59 *

ثالثةٍ، وكلُّ هذا قد يُـشكِّلُ قَسَمَاتِ الخِطابِ بشكلٍّ حاسمٍ، وقدْ يـتركُ أثراً في كلِّ طبقاتِه السـيمانطيقية[32] (semantic)، وقد يُعَقِّـدُ تعبيرَهُ، ويؤثّرُ على كلِّ ما يُـكوِّنُ مظهرَهُ الأسلوبيَّ" (Bakhtin, 1981: 276).

وإذا أردْنا رَسمَ صورةٍ تقابليَّةٍ تُضيءُ هذا التَعريـفَ، فيمكنُ استعرَاضُ عددٍ منَ السِماتِ المتقابلةِ لكلٍّ منَ الحواريِّ والمونولوجيِّ (الجدول 1)، فالموازنة بينهما هيَ موازنةٌ ما بينَ مُتضادينِ، فبضدِّها تتميزُ الأشياءُ:

الديالوجي	المونولـوجـي
تناصيٌّ = فضاء استطرادي	مطلق
يمنح منظوراً آخر	له زاوية نظر واحدة، رقابي
مجموعة نصوص	نص واحد
سبقت قراءته – مجهول، لَمّا يُقرأ بعد	واضح المصدر
تناقضي: يعتمد على ما تولّده الشفرة	توافقي
موجود في كل مكان – لا مكان لينوجد فيه	نقطة انتهاء
لا تناسق	تناسق ثابت
مضلِّل	موجِّه
تشبيهي	واقعي
يقوّي القارئ	المؤلف مسيطر
القارئ = الكاتب	القارئ مقابل الكاتب
محادثة	مونولوج
تعددية صوتية	صوت واحد
شبكي	تراتبي
شامل (من حيث المبدأ)	حصري
التعاقبي يتحول إلى تزامني	تزامني/ خطي
ازدواجي، التعارض ليس حصرياً	تحريمي

جدول (1) السمات المتقابلة لكل من الديالوجي والمونولوجي

[32] علم المعاني، وهو علم متعلق بالمعاني في اللغة، ودلالات الكلمات.

meshkaleyyeh - ekram 52 10/18/03, 9:59 PM

إنَّ هذه الخصائصَ هي التي تُؤَهِّلُ التَّلَفُّظَ وتجعلُه حوارياً، وبالتالي، فإنَّهَا تجعلُ الحوارَ، كَتَلَفُّظٍ، حوارياً أيضاً. وإذا نَظرْنا في هذهِ الخصائصِ مُنفردةً أو مُجتمعةً، فإنَّنا سَنجدُ بأنَّها تنشأُ حينما تتناقصُ العناصرُ المحايدةُ التي لا تندمجُ في الحوارِ(Bakhtin, 158 :1981) وتزدادُ العناصرُ المنحازةُ، وفي هذهِ الانحيازاتِ انزياحٌ عنِ الصوتِ الواحدِ إلى أصواتٍ مُتعددةٍ، بحيثُ أنَّ مُنشئَ الحوارِ لا يَستَأصِلُ منْ كلامِه نَوايا الآخَرينَ، ولا يُلغي منظوراتِهِمْ المُنبَنيَةِ على خلفياتِهمْ وعوالِمِهمْ الاجتماعيَّةِ والأيديولوجيَّةِ، بلْ إنَّها تجدُ لها مكانَهَا أيضاً ضمنَ كلامِه الحواريِّ، ولكنَّ الأمرَ يتجاوزُ ذلكَ حينَ يكونُ الحديثُ عن حواريَّةِ العَمَلِ الروائيِّ (الذي يعتبرُهُ باختين الأكثرَ حواريَّةً) ففيهِ تَكتظُّ الروايةُ بنَوايا الآخرينَ، ويُرغِمُها الروائيُّ على أنْ تخدمَ غاياتِه ونواياه هوَ، وبالمقابلِ فإنَّ نوايا الروائيِّ أيضاً تَنكسرُ، وتحتَ زوايا مُتعددَةٍ، بناءً على طبيعةِ كلامِ الآخرينَ الغريبِ الأجنبيِّ (Bakhtin، 1985 :157).

إنَّ مَعنى التَّلَفُّظِ لا يكتَملُ دونَ سياقِه الخاصِّ، سياقِه الواقعيِّ في حالةِ الكلامِ الواقعيِّ اليوميِّ، وسياقِه المتخَيَّلِ في الحالةِ الفنيَّةِ التي تَندرجُ فيها الدراما والمسرحِ كَفَنَّيْنِ. أمَّا الآنَ، فيمكنُنا الدخولُ إلى عالمِ الدراما عبرَ طريقٍ أكثر انجلاءً ووضوحاً، ويغدو ضرورياً الشروعُ في تناولِ موضوعِ السياقِ الواقعيِ والسياقِ المتخيَّلِ والعلاقةِ التي تَرتسمُ فيما بينَهما إذا أرَدنا الإفادةَ من آراءِ باختين نفسه في مجالِ التَّلَفُّظَات التي ينظرُ إليها «كَمرويَّةٍ»[33]؛ و«على ما يَظهرُ، فإنَّ عجرفةَ باختين الطاردةَ لإمكانيَّةِ تعدديَّةِ الأصواتِ (البوليفونية) في الدراما يجبُ النظرُ إليها في ضوءِ اقتراحاتِه الواردةِ في مواضعَ أُخرى، والمتمثِّلَةِ في أنَّ أيَّ نوعٍ يمكنُ أنْ تُبَثَّ فيهِ نفحةٌ حواريَّةٌ، ولذلكَ، فسيكونُ قابلاً لأنْ يكونَ مَرْوِيّاً (novelized). (Keith Booker & Dubravka, 1995 :15).

[33] المرويُّ هنا بمعنى أن يكون ذا طبيعة روائية، ويتسم بخصائص بناء الرواية كنوعٍ أدبي.

meshkaleyyeh - ekram 53 10/18/03, 9:59 PM

■ الحِوارُ بيَن سِياقَينِ (واقعيٍّ وَمُتَخَّيَلٍ)

أيُّ عملٍ دراميٍّ كفعلِ تَلَفُـظٍ، وكتَلَفُّظٍ فعليٍّ (action) يقومُ أساساً على سياقٍ واقعيٍّ، ويَستمـدُّ وجودَهُ منْ ذلكَ الواقعِ؛ فالنـاسُ الذينَ يعملونَ في حقـلِ الدراما، وفي مجالاتِ عملِهم المختلفةِ فيها، إنَّما يُؤَسِّسُونَ عملَهُم على سياقٍ واقعيٍّ اجتماعيٍّ ثقافيٍّ وفكريٍّ وسلوكيٍّ وقيَميٍّ. ومنهُ يبدأونَ في إنتـاجِ اللعبةِ الدراميَّةِ التي تتجهُ نحوَ سياقٍ تخيلـيٍّ. فالواقعُ بالنسبـةِ للمشاركينَ في الدراما يتمثـلُ في "ما نعرفُـهُ كي يغدوَ حقيقيـاً" (O'Toole, 1992 :13). وبالتالي، فإنَّ الواقـعَ هو ما نجلبُهُ مَعَنا مـنْ خبراتٍ ومعارفَ وسلوكياتٍ إلى الدراما التـي يَتمُّ فيها بناءُ سياقٍ تخيلـيٍّ نتفقُ على تصديقِه. وخلالَ الدراما، فإنَّنـا، في الحقيقـةِ، نعمـلُ في السياقين؛ السيـاقِ الحقيقيِّ والسيـاقِ التخيليِّ بصورةٍ متداخلةٍ، فيُؤثِّرُ أحدُهما في الآخَرِ (13 :1992). وما بينَ هذين السياقينِ تنشأُ بذورُ حوارٍ جديدٍ ناتجةً عن التصادماتِ الجديدةِ الناشئةِ عنْ هذا التلاقي الجديدِ بين تَلَفُّظَاتٍ لها سياقاتُها الواقعيَّةُ والتخيلـيَّةُ السابقةُ وتَلَفُّظَاتٍ أخرى لها سياقاتُها الواقعيَّةُ والتخيليَّةُ السابقةُ أيضاً، وكنتيجةٍ لهذا التصادمِ الذي قدْ ينشأُ عبرَ علاقاتِ القوَّةِ، فـإنَّ تَلَفُّظاً جديداً سَيَنشأُ، وستظهرُ مَدى حواريَّةِ هذا الحوارِ بمَدى تجاذبِ عَلاقاتِ القوةِ بين أطرافِه. وكما كنتُ قد أشرتُ في موقعٍ سابقٍ إلى أنْ التَّلَفُّظَ هو نَصٌّ، فإنَّ نصّاً جديداً سيظهرُ وسيتفاعلُ معَ تلكَ النصوصِ الأُخرى/ التَّلَفُّظَاتِ الأُخرى التي تَجدُ نفسَهَا في توترٍ جديدٍ، يقولُ باختين في حديثِهِ عنِ النَّصِّ بأنَّهُ: "هوَ ... فضاءٌ متعددُ الأبعادِ حيثُ أنَّ الكتاباتِ المتنوعةَ، لا واحدَ منها أصليٌّ، هي تتمازجُ، وتتَصادمُ. فالنصُّ نسيجٌ منَ الاقتباساتِ... والكاتبُ يُحَاكي فقط الإيمـاءاتِ التي هيَ دائماً سابقةٌ، وليستْ أصليةً أبداً. قوتُهُ فقطْ في مزجِ الكتاباتِ، في وضعِ إحداها في مُواجهةِ الأُخرى، بطريقةٍ لا تُريحُ أيَّـاً منها" (Barthes, 1977 :146). إن النصَّ هـوَ خطابٌ فرديٌّ، و "الكـلام"، جوهريّاً، هو فعـلٌ فرديٌّ من الانتخـابِ والتحقُّقِ؛ يُصـنَعُ في المقامِ الأولِ مـن "تَضَامٍّ

meshkaleyyeh - ekram 54 2003/10/18, 9:59 *

الامتنانات، حيثُ موضوعُ التكلُّمِ يمكنُ أنْ يوظِّفَ شفرةَ اللغةِ مَعَ وجهةِ نظرٍ معبِّراً عنْ تفكيرِهِ الشخصيِّ (وهذا الكلامُ المُمتدُّ) يمكنُ أنْ يُسمى خطاباً" (Barthes, 1964).

وهذا الخطابُ سيكونُ مَسكوناً بعلاقاتِ القوةِ التي تـنتجُهُ، ولأنَّ السياقَ المُتَخَيَّلَ مُشْتَقٌّ منْ سياقٍ واقعيٍّ، فإنَّ المُشاركينَ في إنتاجـهِ دراميّاً إنَّمَا يأتونَ باللَّحظةِ أو اللحظاتِ منْ مكانٍ آخرَ أو زمانٍ آخرَ، ويُعيدونَ إنتاجَـهَا، إنَّهمْ "يَلعبون" بما يستحضرونَهُ من سـياقاتٍ، يعيدونَ تأويلَهَا واختبارَهَا، ويمنحونَ هذه السياقاتِ عناصرَ أُخرى، ومُكَوِّناتٍ جديدةً، فتنبني سياقاتٌ مُبتكَرَةٌ. وضمنَ هذهِ العمليَّةِ، فإنَّهم يستكشفونَ تلكَ السياقاتِ التي يستحضرونَهَا، ولكنَّهم أيضاً يَربطُونَهَا بوعيٍ أو بلا وعيٍ بالواقعِ؛ فَمِنَ الواقعِ والخبراتِ الإنسانيَّةِ التي مَرّوا بها يُشكِّلونَ عدساتِ الرُؤيا التي يُوظفونَهَا في هذا الاستكشافِ. وهذا ما يُؤكدُ عليه آدام شاف في دراستِهِ عنِ (اللغةِ والواقع) "... إنَّ الفردَ يُدْرِكُ العالَمَ الخارجيَّ ويَتَعَقَّلُهُ منْ خلالِ (ما يَضَعُهُ منْ نظّاراتٍ على عينَيه) سواءٌ تَعَلَّقَ الأمرُ بما يتلقَّاهُ منْ آثارٍ مجتمعيةٍ في الوقتِ الراهنِ أمْ ما يتعلقُ بالخبراتِ المُتَراكِمَةِ عبرَ أجيالٍ غابرةٍ" (شاف، 2000: 71) وعبرَ هذهِ الرُؤيـا، فإنَّه يمرُّ بخبراتٍ جديدةٍ، وفي إطارِ هذهِ الخبرةِ الجديدةِ تتشكلُ مَعرفةٌ جديدةٌ وعلاقاتٌ جديدةٌ أيضاً.

تَحتاجُ إعادةُ إنتاجِ العلاقاتِ الواقعيَّةِ في سياقٍ تخيليٍّ فنيٍّ إلى إدراكٍ لكلٍّ منَ السياقينِ الواقعيِّ والمُتَخَيَّلِ، وفي الحالاتِ التي يمكنُ فيها لمُنتِجِ الخطابِ الأدبيِّ الفنيِّ أنْ يقفَ خارجَ اللغةِ، وأنْ يراها في سياقَيْهَا الواقعيِّ والمُتَخَيَّلِ، فإنَّهُ يستَطيـعُ أنْ يَنسُجَ كلاماً غيرَ مُحايدٍ، تماماً كما الواقعِ، وستَبدو كلماتُ هذا النسيجِ الفنيِّ مُتَّسِقَةً في ظاهرِهَا، لكنَّها في جوهرِها وفي علاقاتِها الداخليَّةِ ستكونُ مُفْعَمَةً بالتَّضادِ والتشاكسِ والاختراقِ، فَهي مُبَعْثَرَةٌ، ومُتَّكِئَةٌ عَلى نَوايا الآخَرينَ، ومُنَبَّرَةٌ، وهيَ، بالنسبةِ للوعيِ الذي يعيشُ في داخلِها، رُؤيةٌ مُتَعَدِّدَةُ اللسانِ اتجاهَ العَالَمِ. إنَّ جـميعَ الكلماتِ تَستحْضِرُ مهنةً مـا، جنساً تعبيرياً، نزعةً، عملاً أدبياً، جيلاً، ساعةً، يوماً، ... . وكلُّ كلمةٍ منْ هذهِ الكلماتِ تُحيلُ إلى سياقاتٍ كانتْ قدْ عاشتْ فيها مَسْنُودَةً بما هوَ اجتماعيٌّ (باختين، 1985: 153).

ويكْشِفُ هَذا الإنتاجُ الدَلاليُّ الذي يُمكنُ أنْ يُنْتِجَهُ كلامٌ فنيٌّ في سياقِ الدراما سَيرورةَ

meshkaleyyeh - ekram 55 10/18/03, 9:59 PM

الواقعِ وحركَتِه، ويكْشِفُ أيَضاً علاقاتِه؛ فالحوارُ الدراميُّ يَنخلقُ بوجودِ علاقاتِ القوَّة، ويختَفي باختفائِها؛ فالعلاقةُ ما بينَ علاقاتِ القوَّةِ هيَ التي تُفضي إلى وجودِ كلامٍ حواريٍّ أو إلى وجودِ صوتٍ واحدٍ يُلغي جميعَ الأصواتِ الأُخرى، ويتحركُ كَسَيِّدٍ في عالمٍ من العبيدِ المسكونينَ بعجزٍ تَامٍ. إنَّ ذلكَ هوَ ما يحُيلُنا إليهِ (فُوكو) عندما يتناولُ علاقاتِ القوَّةِ في سياقِها الواقعيِّ «ليسَ هناكَ علاقةُ قوَّةٍ دونَ وسائلِ الهروبِ أو القتال؛ عندما يدخلُ الناسُ في المُجابَهةِ، ينخرطونَ في علاقةِ قوَّةٍ مُعيَّنَةٍ - يريدونَ تعريفَ أفعالِ الأفرادِ أو المُنَظَماتِ الذينَ هُم في علاقةٍ معهم ومعَها. إذا فعلتْ القوَّةُ فعْلَهَا مباشرةً على الأجسادِ أو الأشياءِ، إذاً فليسَ هناكَ علاقةٌ، ومنْ ثَمَّ فهذهِ ليستْ قوَّةً - إنَهَا دمارٌ، وعنفٌ، وإكراهٌ ماديٌّ (سيدٌ وعبدٌ)» (Foucault, 1992 :310).

إنَّ الحوارَ كَتَلَفُّظٍ (كنصٍّ، أو كخطابٍ) هو انعكاسٌ ذاتيٌّ للعالمِ الموضوعيِّ، وهوَ تعبيرٌ عنِ الوعيِ، وعندما يتحولُ إلى «... هدفِ الإدراكِ، يمكنُ أنْ نتكلمَ، عنِ انعكاسِ الانعكاسِ. فَهْمُ النصِّ هوَ انعكاسٌ راهنٌ عبرَ انعكاسٍ آخرَ لشيءٍ مُنْعكِسٍ» (Bakhtin, 1986 : 113).

فهذه الانعكاسيَّةُ التي تحْدُثُ تُحَرِّكُ وعيَنَا باتجاهِ حالةٍ خياليَّةٍ (imagination) عَقلانيَّةٍ/ انفعاليَّةٍ. ويمنحُنا هذا الامتزاجُ الحادثُ القدرةَ عَلى تأسيسِ وعيٍّ نقديٍّ، وتمتزجُ العقلانيَّةُ والانفعاليَّةُ في سياقٍ خياليٍّ، ويتحركُ هذا التمازجُ في حالةٍ تَساؤليَّةٍ، هيَ حالةٌ نقديَّةٌ بالدرجةِ الأولى؛ لأنَّ فعلَ الذاتِ الانفعاليِّ أوِ العقلانيِّ - حينَما يتحركُ ما بين الواقعِ والخيالِ - يجدُ تلكَ الفوارقَ والاختلافاتِ الفاحشةَ فيما بينَهما منْ ناحيةٍ، والتَّطابقاتِ والتَّشابهاتِ من ناحيةٍ ثانيةٍ، فيتطورُ وعيٌ تساؤليٌّ. هذا هوَ الذي يفسِّرُ الرؤيةَ (الباختينيةَ) التي تَرْسُمُ الفرقَ ما بينَ وعيٍّ حواريٍّ (ديالوجيٍّ) يرى أصواتَ الآخرينَ ويَعيهَا، وبينَ (مُونولوجيَّةٍ) تَرفضُ أيَّ وعيٍ خارجَهَا (Bakhtin,1997 :293). إنَّ ذلكَ مسكونٌ بالخيال؛ فحينَما نَتَلَفَّظُ، فإنَّنا نُحسُّ بالآخرِ ونتخيَلُهُ، وبالتَالي، فإنَّنا نُقَدِّمُ تَلَفُّظَاتِنَا بوعينا أو بإحساسِنا به.

meshkaleyyeh - ekram 56 10/18/03, 9:59 PM

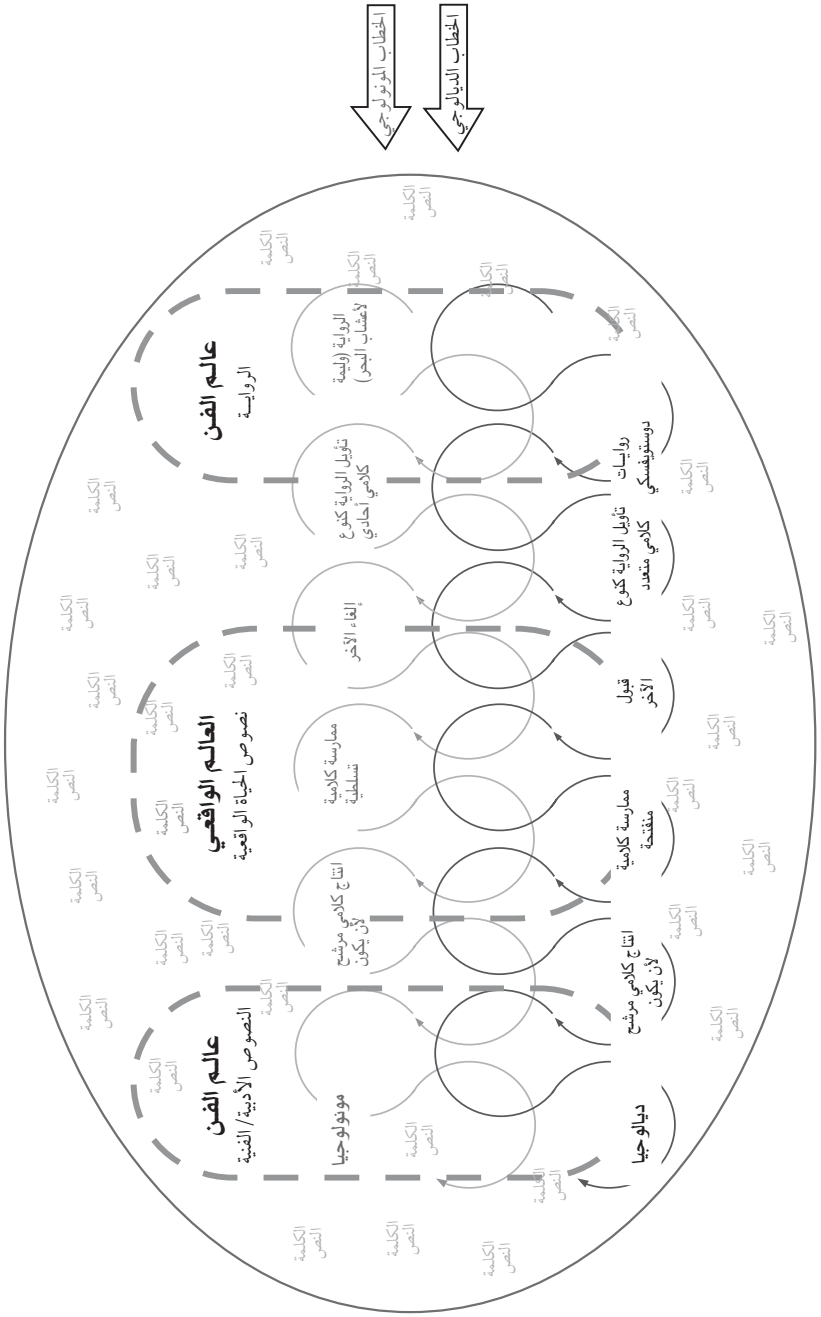
وهذه العمليَّـةُ، في كلتا حالتَيْها، مَـبْنيَّةٌ على تصورنا الشخـصيِّ الذي يمنحُنا إيَّاهُ خيالُنَا؛ فنرسمُ صورتَهُ الـتي تُرْتَسِمُ، بشكلٍ أو بآخرَ، عبرَ تَلَفُّظَاتِنَا. وحينَ نَـلجأُ إلى الدراما – كممارسةٍ تخيليَّةٍ – فإنَّنا نعملُ على استجلابِ الواقعِ إلى مساحاتِ التَّخيُّلِ التي نتحركُ فيهـا، ونَفُضُّ تلكَ العلاقاتِ الاجتماعيَّةَ ونتفاعلُ مَعَهَا، «في العملِ الدراميِّ، يبدو وكَما لو أنَّ المشاركينَ مُنخرِطونَ في استكشافِ كيفَ يَتَصَرَّفُ الناسُ في حدثٍ، وكيفَ يَرَوْنَ ذلك» (Heathcote,1984:138).

سَيَقودُنا هذا المـوضوعُ إلى مسألةِ انعكاساتِ الوعيِّ الـفنيِّ أو الاجتماعيِّ على إنتاجِ كلامٍ حواريٍّ أو إنتاجِ كلامٍ مُونولوجيٍّ، ولإيضاحِ هذهِ المسألةِ، بصورةٍ أكبرَ، فسأعودُ إلى حادثةِ إحراقِ روايةِ «وليمةٌ لأعشابِ البحرِ» (حيدر: 1992) التي أشرتُ إليها في (توطـئة) هذه الدراسة. فهيَ تشكِّلُ تعبيراً رمزيّاً لمـا تحملُهُ منْ دلالاتٍ ثقافيَّةٍ تذكّرُنا بحالاتٍ أُحْرِقَتْ فيها كُتُبٌ؛ وقد تَنوعتْ دوافعُ الإحراقِ ودلالاتُها، إلا أنَّها تتـفقُ في أمرٍ واحدٍ على الأقل يتمـثلُ في أنَّ هذا الفعلَ هو فعلٌ إقصائيّ؛ بـحيث يتمُّ إقصاءُ أيِّ فكرةٍ يعتـرضُ المُقْصِي عليها إقصاءً عـنيفاً بقصدِ إفنائِها.

فَحادثةُ إحراقِ هذهِ الـروايةِ تأسستْ على وعيٍ مونولوجيٍّ يـرفضُ أيَّ وعيٍ خارجَهُ، ويَتَـنكَّرُ لأيِّ وعيٍ يحاولُ أنْ تكونَ لَـهُ حقوقٌ أوْ مسؤولياتٌ مُتَـسَاويةٌ، فَبرَفضِ أصواتِ الآخَريـنَ و(مُحَاكمتِها) في مَحْكَـمَةِ الصوتِ الواحدِ، فإنَّ ذلكَ سيفضي إلى أمرين: أمرٍ مُتَعَلِّـقٍ بالسياقِ الروائيِّ (التَخَيُّلي) وأمرٍ مُتَعَلِّقٍ بالسياقِ الاجتماعيِّ (الواقعيِّ)، وقدْ أفرزَ السياقُ الواقعيُّ ذو المَنْظورِ الأحاديِّ رفضاً للسياقِ التخيُّلي الروائيِّ المُتَعَدِّدِ المنظوراتِ. كما أفضى هذا الرفضُ إلى انعكاسِ ذلكَ مَرَّةً أُخرى على السياقِ الاجتماعيِّ الذي أُحرقتْ الروايةُ فيهِ، كما أُهدرَ دَمُ الروائيِّ. وتمثَّلتْ مُحَصِّلةُ ذلكَ في نشوءِ خطابين: خطابٍ حواريٍّ متعدِّدِ الأصواتِ، وخطابٍ مُونولوجيٍّ ذي صوتٍ واحدٍ، إنَّ شكل (3) يرسمُ لنا تشكيلاً بصريّاً لحركيَّةِ هَذين

meshkaleyyeh - ekram 57 10/18/03, 9:59 PM

الخِطابَين ومساريهما: الديالوجيِّ والمُونولوجيِّ، في تفاعلِهِمَا وفي انفِصالِهِمَا.



شكل (3) مسارا الخطابين المونولوجي والديالوجي

meshkaleyyeh - ekram 58 10/18/03, 9:59 PM

لعلَّ المُتَأمِلَ في هذا التخطيطِ البَصريِّ لحركيَّةِ الخِطابينِ سيلاحظُ أنَّ المسارينِ يتحرَّكانِ في فضاءٍ واحدٍ مُشتَرَكٍ هوَ فضاءُ النصوصِ التي هيَ تَلَفُّظاتٌ، سواءٌ أكانتْ شفويّةً أم كتابيّةً. ولذلكَ، فإنَّ كلَّ كلامٍ في داخلِ هذا الفضاءِ هو كلامٌ يحدثُ في سياقٍ اجتماعيٍّ – ثقافيٍّ ينتقلُ من عالمِ التواصلِ معَ النصِّ الروائيِّ المُنجَزِ كعملٍ فنيٍّ عبرَ القراءةِ إلى العالمِ الواقعيِّ مشتبِكاً بِتَلَفُّظَاتِهِ الحياتيَّةِ اليوميَّةِ وما يتصلُ بذلك من خبراتٍ كلاميَّةٍ ذاتيّةٍ، وعبرَ هذا الاشتباكِ تنبني معرفةٌ جديدةٌ. إن الاشتباكَ بحدِّ ذاتِهِ هو فعلٌ حواريٌّ، ولكنَّ مدى الحواريّةِ فيهِ يتحققُ بالنظرِ إلى ما ينتجهُ من معرفةٍ جديدةٍ متولِّدَةٍ من خبرةٍ حواريَّةٍ، وهي تتجلى في بزوغِ معرفةٍ جديدةٍ هي وليدةُ التقاءِ معرفتينِ في حوارٍ. فإذا نظرْنا إلى المسارِ الأوَّلِ (مسارِ الخطابِ المونولوجيِّ)، فإننا سنرى بأنَّهُ يُفضي إلى ثقافةٍ مونولوجيّةٍ ذاتِ صوتٍ واحدٍ، لأنَّ قارئَ النصِّ الروائيِّ «وليمة لأعشاب البحر» كمثالٍ يؤوِّلُ ما يقرأه كنوعٍ كلاميٍّ أحاديٍّ لا يَرى فيهِ الأصواتَ المتعددةَ، وهوَ هنا يلغي أيَّ آخرَ فيها، ولا يتمظهَرُ سوى صوتِهِ هوَ. إنَّ هذا الإلغاءَ سيعني نوعاً من «التسلُّطِ»، ولذلكَ، فإنَّ العمليَّةَ حين تتمُّ على هذا النحو ستفضي إلى إنشاءِ معرفةٍ مُرشَّحةٍ لأنْ تكونَ مونولوجيّةً. أمّا إذا نظرنا إلى المسارِ الثاني (مسارِ الخطابِ الديالوجي)، فإنَّنا سنلحظُ بأنَّ القارئَ [وهو (باختين) في مثالنا] سيقرأُ النصَّ الروائيَّ (روايات ديستويفسكي) كنوعٍ كلاميٍّ متعددٍ، أُتيحَ له عبرَ كونهِ قارئاً مُستكشِفاً ومُحاوراً للنصِّ منْ ناحية، وبأن النصَّ نفسَه أيضاً هو نسيجٌ منَ الأصواتِ المختلفةِ والمتعدِّدَةِ منَ الناحيةِ الأخرى. ولذلكَ، فإنَّ قراءةً على هذا النحوِ ستُفضي إلى قبولٍ بوجودِ تلك الأصوات في النصِّ الروائيِّ بغضِ النظرِ عن التوافقِ معها أو رفضِها، وهذا بحدِّ ذاتِهِ يفصحُ عن ممارسةٍ كلاميَّةٍ مُنفتحةٍ تُفضي إلى إنتاجِ كلامٍ مُرَشَّحٍ إلى أن يكونَ ديالوجيّاً. وَمِنَ الضروريِّ الإشارةُ هُنا إلى إنَّ تحليلاً على هذا النحوِ لن يكونَ مُكتملاً إذا ما كانَ

meshkaleyyeh - ekram 59 2003/10/18, 9:59 *

النصُّ المقروءُ هو "روايةٌ مونولوجيَّةٌ" لا تُسعفُ القارئَ على استكشافِ الآخرينَ ونبراتِهم في النصِّ الروائيِّ.[34]

كما أنَّ عَلينا أنْ نُلاحظَ [واستناداً إلى مَقولة أنَّ أيَّ تَلَفُّظٍ يَتحركُ في سياقٍ من التَّلَفُّظَاتِ التي تتقاطعُ مَعَ بعضِها، كما أوْضَحْتُ ذلكَ سابقاً في (الشكل 2)] بأنَّ حركةَ الخطابَينِ لا تسيرُ بشكلٍ مُتوازٍ تماماً؛ فكلاهُما يتحركُ في فضاءِ النصوصِ الأُخرى الحاضرةِ أو الغائبةِ، لأنَّ غياباً ما لشيءٍ هوَ في الوقتِ نفسِهِ حضورٌ لشيءٍ آخرَ "أيُّ شيءٍ ليسَ في إطارٍ، يجبْ أنْ يكونَ مهمّاً بسببِ غيابِه، والعكسُ بالعكسِ" (Heathcote, 1984:139). وبهذا فَهُمَا يتقاطَعانِ ضمنَ سياقاتِ الوعيِ أو التَّلَفُّظِ في أحوالٍ مختلفةٍ. لذلكَ، فإنَّ حركةَ كلٍّ منَ الخطابَينِ تتقاطعُ مَعَ حركةِ الخطابِ الآخرِ في كلِّ العملياتِ التي يمرُّ بها الخطابانِ. ويتوجبُ التنبيهُ هنا بأنَّ هذهِ العملياتِ لا تَنتقلُ، بالضرورةِ، بصورةٍ مُتسلسلةٍ وتعاقبيَّةٍ تماماً على النحوِ الذي يحاولُ الشكلُ التوضيحيُّ (الشكل 3) إبرازَهُ؛ فهذهِ العملياتُ تبلغُ درجةً منَ التعقيدِ والتشابكِ يستحيلُ مَعَها رسمُها، وبخاصةٍ لأنَّها مُتصلةٌ بالوعيِّ الفرديِّ والتَّلَفُّظِ الفرديِّ، ولأنَّ "الإنسانَ لا يتطابقُ مَعَ ذاتِه أبداً" (Bakhtin, 1997:59).

إنَّ تأويلَ الروايةِ التي أُحْرِقتْ تأويلاً يُلغي الآخرَ، سيُفضي إلى إنشاءِ مُمارسةٍ كلاميةٍ تَسَلُّطِيَّةٍ تُقصي الآخرَ وتُهشِّمُهُ، وَسَتُنْتِجُ كلاماً مُرشَّحاً إلى أنْ يكونَ "مُونولوجيا". بينما سيُفضي تأويلاً مُتعدِّدَ الأصواتِ لروايةٍ [كتأويلِ (باختين) لديستويفسكي] إلى قبولٍ بالآخرِ، وبوجودِه، وبوعيِه، (وليس بالضرورةِ تَمَثُّلُهُ!) وبالتالي سيفضي ذلكَ إلى نشوءِ كلامٍ مُرَشَّحٍ لأنْ يكونَ "ديالوجياً"، أقولُ (مُرشَّحاً) "لأنَّ في داخلِ كلِّ إنسانٍ تلتقي انتماءاتٌ متعدِّدَةٌ تتصارعُ فيما بينها، وترغمُهُ على القيامِ بخياراتٍ مُؤلمةٍ. وتبدو المسألةُ للبعضِ بديهيَّةً للوهلةِ الأولى، ولكنَّ البعضَ الآخرَ يجبُ أنْ يبذلَ جهداً

[34] إن هذه الدراسة لا تعملُ على تحليل رواية "وليمة لأعشاب البحر" والنظر في مدى حواريتها، فهي مثال للإشارة فقط إلى التلقي استناداً إلى ثقافةٍ جاهزةٍ غير قابلةٍ للتحاور في حدوده القصوى.

meshkaleyyeh - ekram 60 2003/10/18, 9:59 *

لاستشفافِهَا" (معلوف، 1999: 11).

يعكسُ هذا المثالُ تَصوُّراً لمَا يُمكنُ أنْ تكـونَ عليهِ أيةُ مُقارَبة، سواءٌ أكانـتْ في سياقٍ تخيُّليٍّ أمْ في سياقٍ واقعيٍّ، لذلكَ، فإنَّ أيـةَ ممارسةٍ دراميَّة (وهيَ مُؤهَلَةٌ لذلكَ) عليها أنْ تنحوَ نحـوَ إدراكِ الآخَرِ والوعيِ بهِ إذا شاءتْ لنفسِهَا أنْ لا تكونَ في موضـعٍ مُتَسَلِّطٍ يُقْصي الآخَرينَ ويُمَجِّدُ الذاتَ "إذ يُصبحُ الآخَرُ مُجَرَّدَ وسيلةٍ تستعملُها الذاتُ لتأكيدِ نفسِها" (نور الدين، 2000: 38). فكلُّ مَنْ يَرغَبُ في الحفاظِ على نفسِهِ صافيَّةً، فإنَّهُ يَخْسَرُهَا، ولكي يتحقَّقَ وجودُنا وتتحقَّقُ كينونتُنا علينا أنْ نقرأَ الآخرينَ ونستكشفَ وعيَهـم. ودونَ ذلكَ، فإنَّ (الأنا) لا تكتسـبُ وجودَها الحقيقـيَّ، بلْ قدْ تتماهـى مَعَ الآخرينَ، وتصبحُ صدًى لهم، أو تقصيهِم، فتغدو بَديلاً لهم، ولهذا، فإنَّ فعلاً حوارياً مَعَ الآخرينَ هو الـذي يُفضي إلى تحقيـقِ الذاتِ. "إنَّ الحياةَ الأصيلةَ للشخصـيَّةِ تغدو مُتاحةً فقـطْ عبرَ اختراقٍ حواريٍّ لتلكَ الشخصانـيَّةِ، عبرَ كشـفِ ذاتِها بحريَّةٍ وبشكـلٍ مُتبَادَل" (Bakhtin, 1997: 59).

فالذاتُ الفرديَّةُ تُحَقِّقُ وُجودَهَا ووعيَها بذاتِها حينَما تَنْكَشِفُ للآخَرينَ، فتكشفُ نفسَهَا لهم عبرَهُم وبمـساعدَتِهم؛ فانقطاعُ الذَّاتِ عنْ غـيرِها من الذَّواتِ وعزْلِها لنفـسِها يُؤدّي إلى ضيَاعِها، إنَّ أيَّةَ تجربةٍ ذاتيَّةٍ داخليَّةٍ إنَّمَا تَحْدُثُ عندَ الحدودِ المُتاخِمَةِ للآخَرِ؛ والوجودُ الحقيقيُّ للإنسانِ يتحقَّقُ عبرَ هذا التواصلِ العميقِ والحادِّ ما بـينَ الذَّاتِ والآخَرِ، فَتُحَقِّقُ كينونةَ الذَّاتِ بالآخَرِ، وتُحَقِّقُ كَينونةَ الآخَرِ بالذَّاتِ، فتجدانِ ذاتَيهما في بعضِهِما البعضِ.

لذلكَ، فإنَّ المُقاربةَ الدراميَّةَ التي كانَتْ هذه الدراسـةُ وليدَتَها (ستكونُ موضوعاً للبحثِ في جزءٍ لاحقٍ منْ هذهِ الدراسة) قد حاولتْ أنْ تُؤَسِّسَ مُمَارَسَةً دراميَّةً يستطيعُ منْ خلالِها اليافعونَ المشتَرِكُونَ فيها أنْ لا يُنتجُوا نُصوصاً دراميَّةً (شفويَّةً وكتابيَّةً) تأخذُ بعينِ الاعتبارِ تَعَدُّدَ الأصواتِ فَحَـسْبُ، بلْ كانَ هَمُّهَا، أيضاً، أنْ تُؤسِّسَ لديهم وعياً يتمحـورُ حولَ إدراكِ الأنا وإدراكِ الأخَـرِ أيضاً، في السياقـينِ الواقعـيِّ الاجتماعـيِّ،

meshkaleyyeh - ekram 61 2003/10/18, 9:59 *

والمتخَيَّلِ الإبداعيِّ، بشرطِ أنْ لا يَلتَبسَ الأمرُ لديهم، "يجبُ على الناسِ أنْ يكونوا قادرينَ على العيشِ في عَالَمَينِ في الوقتِ نفسِهِ، وأنْ لا يَخْلِطُوا بينهما" (Heathcote,1984:204).

إنَّ أهميَّةَ التمييزِ بينَ السياقينِ الواقعيِّ والمُتَخَيَّلِ تقتضي إدراكَ العلاقاتِ التي ترتسمُ فيما بينهما، فلا يحدثُ ذلكَ الاختلاطُ الذي قد يُفضي إلى ضياعِ المَعالمِ التي تميِّزُ كلاً منْ هَذينِ العَالَمَيْنِ، وبالتالي تُؤدي إلى فُقدانِ التَّلَفُّظِ لتماسكِهِ، وقدرتِهِ على البَوحِ بما يريدُ قولَهَ، ويغدو خطرُ اختلاطِ السياقينِ لدى المشاركينَ في الدراما مُمْكِناً، وبخاصةٍ حينما تكونُ التجربةُ الدراميَّةُ جديدةً بالنسبةِ للمشاركينَ فيها.

ما تحاولُ الدراما بلوغَهُ هوَ إنتاجُ سياقاتٍ تَخَيُّلِيَّةٍ مُستمدَّةٍ منْ سياقاتٍ واقعيَّةٍ تضعُ المشاركينَ فيها عندَ تلكَ الحدودِ الفاصلةِ ما بينَ "الأنا" و"الآخر". فهذا الالتقاءُ عندَ التخومِ والفواصلِ الواقعةِ ما بينَ "الأنا" و"الآخر" يَتَطلَّعُ إلى استكشافِ هذه السياقاتِ، واستكشافِ علاقاتِ أشخاصِها وتَحوُّلاتِهم والوعيِ بتَلَفُّظَاتِهم، عبرَ إعادةِ إنتاجِ هذه السياقاتِ، ومحاورتِها بغيةَ استكشافِ المشاركينَ لتخومِهِم الخاصَّةِ وتَلَفُّظَاتِهم أيضاً، ومنْ ثمَّ تطويرِها عنْ طريقِ الوعيِ بالآخرِ وتَلَفُّظَاتِه.

■ السياقُ الواقعيُّ والسياقُ الاجتماعيُّ

إنَّ العلاقةَ ما بين السياقِ الواقعيِّ والسياقِ المتَخيَّلِ كما بيّنتُها آنفاً يمكنُ إيضَاحُها بصورةٍ ملموسةٍ أكثرَ حين ننظرُ إلى السياقِ الواقعيِّ على أنَّهُ هو الواقع الاجتماعيُّ الذي نعيشُ فيهِ ونتفاعلُ معَه، أمّا السياقُ المتخَيَّلُ، فهوَ المنظارُ الذي نَرى منْ خلالِهِ ذلكَ الواقعَ الاجتماعيَّ، ونشكّلُ تصوراتنا حولَهَ. إنَّ هذهِ العلاقةَ تحتلُّ مكانَها هذا لأنَّنا، في الحقيقةِ، نستعملُ بنيةً رمزيَّةً متكوِّنةً وتتكوَّن باستمرارٍ لتحقيقِ تواصلٍ ما بين هذين

العالمين، يُفضي إلى بناءِ تصوراتِنا ومواقفِنا، ويلعبُ الكلامُ دوراً جوهريّاً في هذهِ البنيةِ الرمزيَّةِ.

وحينما نتحدّثُ عنْ الدراما كسياقٍ تخيُّليٍّ ننخرطُ فيه، فإننا نتحدثُ عن انخراطٍ في السياقينِ معاً، وفي الوقتِ نفسِه. فالشكلُ الدراميُّ يعتمدُ أساساً على ذلكَ من أجلِ انوجادِه؛ فحينَ نشاهد عملاً مسرحيّاً أو ننخرطُ جسديّاً في عملٍ مسرحيٍّ أو دراميٍّ، فإننا ننتقلُ إلى عَالَمٍ متخيّلٍ، ونسكنُ في شخصيّاتٍ متخيّلةٍ، وفي عالَمٍ مختَلَقٍ نحن نصنَعُهُ ونصدِّقُهُ، لأننا نعلِّقُ عدمَ التصديقِ لزمنٍ معيَّنٍ، وقد يفضي ذلك إلى أنْ ننسى ذواتِنا، لكنَّ هذهِ الذواتِ لا تختفي تماماً، فنحنُ لا نزالُ موجودينَ هنا، ونستطيعُ في أيةِ لحظةٍ شئنا أنْ نُفَعِّلَ وعيَنا اتجاهَ ما هو واقعيٌّ وحقيقيٌّ. فما هو واقعيٌّ يتمثَّل في إدراكِنا لما نعرفُ بأنهُ واقعيٌّ، فهوَ ما نجلبُهُ للدراما من خبراتِنا وخلفياتِنا الثقافيَّة. أمَّا ما هو تخيُّليٌّ فهوَ ما تَوافَقنا على تصديقِه معاً كمنخرِطينَ في الفعلِ الدراميِّ. إننّا ندخلُ إلى عالَمٍ خياليٍّ وهميٍّ، يُبتَدَعُ لنا أو نبتدعُهُ، وندركُ بأننَّا نُشاهدُ فعلاً متخيَّلاً أو أننّا ننخرطُ في نشاطٍ مُختَلَقٍ. إنَّ هذا الإدراكَ يكمنُ في قلبِ الفعلِ المسرحيِّ أو الدراميِّ، ننخرط فيه، بعمقٍ، ونصدقُّهُ بوعينا، كما أننا لا نصدِّقُه بوعينا أيضاً، فنحنُ نبني توافقاً متشابكاً ما بينَ العالَمين. إنَّ هذا التشابكَ يتيح لنا أنْ نؤوِّلَ الفعلَ المتخيّلَ بخبراتِنا المستمدّةِ منَ الواقعِ، وهوَ أيضاً مُستَمَدٌّ من الواقعِ. وبهذا المعنى، فإنَّ الدراما تمثِّل نافذةً لنا ننظرُ من خلالِها إلى بعض مظاهرِ الحياةِ وملامحِها، ومن خلالِ هذهِ الرؤيةِ لهذا (الوهمِ) فإننا نشاهدُ الواقعيَّ وراءهُ. ولعلَّ نظرةً لمكوناتِ السياقِ الدراميِّ تمنحُنا إمكانيّةَ هذا الربطِ المستمرِّ ما بين السياقينِ؛ فالسياق الدراميِّ يتكوَّن منَ العناصرِ التاليةِ: الحالاتِ، الأدوارِ، التبئيرِ، التوترِ، الزمانِ والمكانِ، اللغةِ، الحركةِ، المزاجِ، الرمزِ (O'toole,1992 :6). وهي في تضافرِها معاً تخلقُ المعنى الدراميِّ.

وحينَ ينخرطُ المرءُ في فعلٍ دراميٍّ فإنّه ينخرطُ فيهِ حاملاً خبرتَهَ وثقافتَهُ، ويدمجُها

meshkaleyyeh - ekram 63 2003/10/18, 9:59 *

في العمليّةِ الدراميّةِ التخيُّليَّـة، وضمنَ هذا السياق، فإنّهُ يَستكشفُ، ويُسائِلُ، ويُفكِّكُ، ويحلِّل، ويعيدُ إنتاجَ السياقاتِ والمعاني، وعبرَ هذهِ العمليَّةِ فإنه يكونُ مُنخرِطاً في السياقينِ معاً؛ الواقعيِّ والمتَخَـيَّل، ويستطيعُ العملَ فيما بيـنهما متى أرادَ ذلكَ؛ فهوَ يُصَدِّقُ اللعبـةَ التخيُّليَّةَ، ويخرجُ عنْ هذا التصديقِ أيضاً. وعبرَ هذهِ العمليّة، فإنّهُ يشتبكُ بكلٍّ منَ السياقينِ، وتتجلَّى له إمكانيَّةُ إعادةِ تفكيكِ السياقِ الواقعيِّ الذي هوَ سياقُهُ الاجتماعيُّ، وإعادة إنتاجِ رموزِهِ ومعانـيهِ. إنَّ إعادةَ الإنتاجِ هذه، هـيَ – في جوهرِها – عمـليَّةُ إعادةِ نظرٍ في هـذا الواقعِ الاجـتماعيِّ، وما يـحملُهُ من مُـسَلَّمَاتٍ ومألـوفاتٍ ومواضَعـاتٍ. وإذا تمكّنَ من تفكيكِها، فإنّهُ ينتَقِلُ خطوةً باتجاهِ تفنيدِها ومساءَلتِها ونقدِها. وتحملُ هذهِ العمليَّةُ في ثَناياها إمكانيَّةَ تقديمِ أطروحاتٍ بديلةٍ لتلكَ المعاني "الراسخة"، وهذا بدورِهِ يتيحُ تفاعلاً جديداً ما بين "الواقعيِّ" و "المخَيَّل" من جديدٍ. إنَّ هذا التفاعلَ هو في أهـمِّ قيمِهِ اجتراحٌ لحلمٍ يتطّلعُ نحو تغيير. والتغييرُ في فردٍ أو مجتمعٍ أو كليهما معاً يبدأُ بحلم. وكما يقول فريري "أنا لا أستطيعُ أنْ أحترمَ المـعلمَ الذي لا يحلمُ بمجتمعٍ منْ نـوعٍ محدَّدٍ يُحبُّ أنْ يعيشَ فيهِ، وأنْ تعيشَ فـيهِ الأجيالُ الجديدةُ أيضاً... وهـو حلمٌ بمجتمعٍ أقلَّ بـشاعةً منْ مجتمعِ الـيومِ... مجتمعٍ أكثرَ انفتاحاً، وأقلَّ فساداً، ذلكَ الفسادُ الناجمُ عن الإجحاف" (Freire,1996).

أمّا مبـرراتُ هذا الاستطـرادِ في وصفِ العلاقـةِ ما بين السيـاقِ المتَخـيَّل والسياقِ الاجتماعيِّ وتحليلِها، فتتمثلُ في تبيـانِ أهميَّةِ الفعلِ الدراميِّ التفاعليِّ في إحداثِ تغيير على مستوى الرؤيةِ المعرفيَّةِ والعلاقاتِ الاجتماعيَّةِ للمنخرِطينَ فيهِ؛ فإذا ما اشتغلتْ الدراما في سياقٍ تعَلُّمـيٍّ فإنَّها ستتيح لكـلٍّ من المعلّمِ والمتعَلمِ[35] أن ينخرطا في عملـيّةٍ حواريَّةٍ تفضي إلى إنتاجِ رؤيةٍ جديدة لكليهما، وتتيح لكلٍّ منهما إمكانيّةَ استبصارٍ جديدٍ للواقعِ الذي كانَ مُقدِّمَةً لإنتـاجِ سياقٍ مُتَخيَّلٍ، سيعيـدُنا بدورِهِ إلى إنتاجِ معرفةٍ جديـدةٍ للواقع الذي نَحياهُ، ومنْ ثمَّ الانتقالُ ثانيَةً الى سياقٍ مُتَخيَّلٍ جديـدٍ يحملُ في فاعليَّتِهِ أفقاً نقديّاً

[35] في الممارسة الدرامية، فإنَّ المعلم هو متعلم أيضاً، وكذلك المتعلم فهو معلم أيضاً. وكلاهما ينخرطانِ في عملية تفاعلية تفضي لإنتاج خبرة تعلميّةٍ لكل منهما.

meshkaleyyeh - ekram 64 10/18/03, 9:59 PM

لِما هوَ قائمٌ وسائدٌ، وكأنَّ السياقَ الدراميَّ هو المُختبرُ الذي يجري فيهِ استكشافُ التفاعُلاتِ التي ستُلقي بتأثيراتها على السياقِ الاجتماعيِّ الواقعيِّ. وإذا ما نَظرْنا إلى هذه الفاعليةِ بين المشتركينَ في النشاط الدراميِّ، فإنَّنا سنجدْ أنَّ التفاعلَ الحواريَّ يَنتجُ عبرَ حواريَّةٍ ناتجةٍ عن تلك العلاقةِ المُتداخلةِ ما بين السياق التخيُّليِّ والسياقِ الواقعيِّ، وحواريّةٍ ناتجةٍ عنِ العلاقةِ ما بين المشتركينَ أنفسهم؛ حيث تتجلَّى في العلاقتينِ طبيعةُ المشاركةِ الفرديَّةِ لكلٍّ المشتركينَ بما تتضمنُه من تنَوُّعٍ في خبراتهم وخلفياتهمِ الثقافيةِ المُتنوِّعةِ واندماجِها ضمنَ الخبرةِ الجديدةِ المُتحققةِ منْ خلالِ الممارسةِ الدراميَّةِ. وبهذا سنكونُ أمامَ تعدديَّةٍ ينتجُها سياقُ التَلَفُّظِ الدراميِّ ويساهمُ في إنشائِها أيضاً التنوُّعُ في الخلفياتِ الثقافيَّةِ للمشتركينَ.

■ الدْرَامَا والحـوَارُ (الشَّـفَويُّ والكِتَابيُّ)

إذا كانتِ المُمارسةُ الكلاميَّةُ في سياقاتٍ مُتنوِّعَةٍ تمنحُ المُمَّارسَ لَهَا خبرةً جديدةً في التعاملِ مَعَها، وفي توظيفِها، وفي الارتقاءِ بإمكاناتِه الفرديِّةِ منْ خلالِ تحصيلِها، وإعادةِ إنتاجِها، وإنتاجِ معانيها، وفقاً للسياقاتِ التي تتطلبُها. فكيفَ يمكنُ للأعرافِ الدراميَّةِ والأساليبِ المسرحيَّةِ أنْ تلعبَ دوراً في عبورِ المُشتركينَ فيها لتجربةٍ تتهيأُ لَهُم فيها ممارسةُ الكلامِ الشفويِّ والكتابيِّ في سياقٍ حواريٍّ؟

تستندُ الدراما كفعلٍ تخيليٍّ سياقيٍّ إلى التَّـلَفُّظِ دائماً، حتى حينَما يكـونُ الفعلُ الدراميُّ فعلاً إشارياً أو حركيّاً لا نُطقَ فيهِ، فإنَّ إنتاجَهُ يقومُ على التَّلَفُّظ وممارسةِ اللغةِ التي لا تقومُ بدورِها كوسيطٍ اتصاليٍّ فقطْ، بلْ كمُنتجَةٍ للمعرفةِ أيضاً. والمعرفةُ – بالمقابل – تعملُ على إنتاجِ اللغةِ أيضاً عبرَ ممارسةِ التفكيرِ نفسهِ "فالتفكيرُ هوَ علامةُ تَنَوُّعٍ خاصةٍ. كلُّ تفكيرٍ هوَ بالضرورةِ ضربٌ من ضروبِ الحوارِ، التماسٌ منْ ذاتٍ في لحظةٍ منقضيةٍ إلى ذاتٍ لها اعتبار أفضل للآن وللمستقبل عموما" (Peirce, 1977 :195).

meshkaleyyeh - ekram 65 10/18/03, 9:59 PM

فالكلامُ الذي يمارسُهُ الفاعلونَ في الفعلِ الدراميِّ يُمكِّنُهُم منْ ممارسةِ التفكيرِ عبرَ وضعِ أنفسِهِم في حـالاتٍ ومواقعَ تمنحُهم القـدرةَ على إنتاجِ الكلامِ في علاقتِـهِ بتلكَ الحالاتِ والمواقعِ كي يفضيَ إلى إنتاجِ نصٍّ دراميٍّ. إنَّ "مقاصدَ الدراما للمشاركين فيها تغدو جليَّةً عبـرَ العناصرِ الأساسيَّةِ للوسيـطِ: اللغةِ، الحركةِ، الإيماءةِ. ومعاً، تُشكِّـلُ النصَّ الدراميَّ" (O'Toole, 1992:200).

فَفي الفعلِ التَلَفُّظِيِّ في الممارسةِ الدراميَّةِ السياقيَّةِ تنبعثُ اللغةُ منْ سكونِها، وتَتخِّذُ عوالِمَها المتعددَّةَ، المُتشابكةَ والمتَفاعلةَ، لتصبحَ كلاماً تتوالدُ فيهِ ومنهُ الدلالاتُ "فاللغةُ تدخلُ إلى الحياةِ عبرَ تَلَفُّظَاتٍ مَلموسةٍ"(Bakhtin, 1986:63). إنَّ هذا الفعلَ، كخبرةٍ جديدةٍ، حين يُمـارِسُهُ الأفرادُ يؤدي إلى إنتـاجِ خبراتٍ جديدةٍ لهم، ومن الممكـنِ أنْ تغدوَ هذهِ الخبـراتُ الجديدةُ مميِّزةً للفردِ عن أفرادٍ آخريـن، و"لهذا فإنَّ الخبرةَ الكلاميَّـةَ الفريدةَ لكلِّ فردٍ تتشكلُ وتَنمو في استمراريَتِها وفي تفاعلِها الثابتِ مَعَ التَّلَفُّظَاتِ الفرديَّةِ للآخَرِين" (1986:89).

وفي استمراريةِ الخبرةِ الدراميَّةِ التي يَمُرُّ بها الفردُ، فإنَّهُ يستطيعُ أنْ يُـنَوِّعَ في هذهِ الخبراتِ، وأنْ يُنتِجَ خبراتٍ تَلَفُّظِيَّةً جديدةً، منْ شأنِه أنْ يُنمِّيها عبرَ اتصالِه بالآخرين. ففي الدراما يتـمُّ إنتاجُ الحدودِ الحواريَّةِ التـي تُنتِجُ نصّاً غيرَ متماثـلٍ مَعَ اللغةِ، فالنـصُّ الفرديُّ يظهرُ كتعبيرٍ عَنْ وضعيَّةٍ محددَّةٍ غيرِ قابلةٍ للتكرارِ، وتمتازُ بخصوصيَّتِها "النصُّ – كتَلَفُّظٍ – مشمـولٌ في الاتصالِ الكلامـيِّ (السلسلةِ النصيَّـةِ) لمجالٍ مُعْطَى. والنصُّ كوحـدةٍ فريـدةٍ بذاتِهِ ينعـكسُ على كـلِّ النـصـوصِ (ضمنَ حـدودِ) مجـالٍ مُعْطَـى" (104,105).

النصُّ خطابٌ يَنشأُ ككلامٍ شفـويٍّ، وهوَ يُنتِجُ معناهُ الكاملَ كنصٍّ شفويٍّ؛ ففي الكلامِ الشفويِّ يَظْـهَرُ المُتكلِّمُ ووضعيَّتُهُ و/ أو صوتُهُ ونبـراتُه وتنغيماتُهُ، فينضافُ إلـى الكلامِ معنى جديـداً أو يتلاشى معنى آخرَ، وقدْ ينقلـبُ معنى أو يلتبسُ أو يتشوَّشُ.

meshkaleyyeh - ekram 66 2003/10/18, 9:59 *

وحينَما ننظرُ إلى الكلامِ في الحياةِ الواقعيَّةِ، فإنَّهُ يكونُ مُحَمَّلاً بهذهِ العناصرِ. كما أنَّ الكلامَ في سياقٍ فنِّيٍّ، وفي الدراما تحديداً، يكونُ مُحَمَّلاً بهذهِ العناصرِ أيضاً. فالمشهدُ الدراميُّ يكتسبُ معناهُ الكاملَ المرادَ لَهُ حينما يغدوَ أصواتاً مَنْطُوقَةً وعلاماتٍ بصريَّةً، وفي عمليةِ تكوُّنِهِ يتأسسُ على كلامٍ شفويٍّ، سواءٌ أكانَ ذلكَ هوَ الكلامُ المُتَعَلِّقُ بالكلامِ الشفويِّ خلالَ عمليَّةِ الإنتاجِ نفسِها (حين تحدثُ المُناقشةُ والارتجالُ وتمريناتُ تحويلِ النصوصِ إلى كلماتٍ مَنْطُوقَةٍ) أمْ حينَ يَظْهَرُ في صورتِهِ النهائيَّةِ كمشهدٍ مسرحيٍّ «مُكْتَمِلٍ!».

إنَّ إنشاءَ نصٍّ شفويٍّ في الدراما يتحقَّقُ عبرَ طريقتين؛ فإمَّا أنْ يتمَّ تحويلُ نصٍّ مكتوبٍ (هوَ في أصلِهِ نصٌّ شفويٌّ) إلى نصٍّ شفويٍّ، أو ارتجالِ نصٍّ شفويٍّ وتحويلِهِ إلى نصٍّ مكتوبٍ (قد يُصارُ إلى تحويلِهِ مرةً أُخرى إلى نصٍّ شفويٍّ) وفي كلتا الحالَتين، فإنَّ هذين النصَّينِ (الشفويِّ والمكتوبِ) يتمايزانِ عن بعضِهِما منْ حيثُ أنَّهُما عَرْضَانِ مُختلفانِ؛ ففي حينِ أنَّ الكتابةَ تمنحُ مُمَارِسَها مساحةً أكبرَ منَ التأملِ فيها كونها أبطأَ في إنتاجِها منَ الإلقاءِ الشفهيِّ، فإنَّ للشفويَّةِ أداءاتٍ لسانيَّةً مَليئةً بالقوةِ التي لا يمكنُ أنْ تكونَ مُمْكِنَةً في اللحظةِ التي تَستحوذُ فيها الكتابةُ على النَّفسِ البشريَّةِ. ومَعَ ذلكَ، فدونَ الكتابةِ، فإن المنجز الشفوي سيضيع وسيتلاشى إذا لم يتمْ تحويلُهُ إلى نصٍّ مكتوبٍ. ومنَ الصحيحِ أيضاً، أنَّهُ قد يفقدُ جزءاً من قوَّتِهِ الأصليَّةِ، لكنَّهُ سيحملُ في مكامنِهِ إمكاناتِ إنتاجِ قوَّةٍ جديدةٍ. ولذلكَ، فإنَّ قَدَرَ الكلماتِ التي تتأسسُ أصلاً في الحقلِ الشفويِّ أن تَثْبُتَ في حقلِ الكتابةِ الذي هو حقلٌ مرئيٌّ. وحينَ يكونُ الكلامُ عنْ نصٍّ مسرحيٍّ، فإنَّنا سنجدُهُ، أصلاً، نصّاً مبنيّاً على الشفويَّةِ، وإنْ اتخذَ شكلاً مكتوباً؛ «فالخطابُ المسرحيُّ هو شكلٌ من أشكالِ الخطابِ الشفويِّ، حتى في شكلِهِ الكتابيِّ. هو كذلكَ، لأن الشكلَ الكتابَي يعيدُ إنتاجَ بنْيَةِ الحوارِ، والحوارُ يُقَدِّمُ نفسَهُ كحالةٍ مُفْصَحٍ عنْها (مُصرَّحٍ بها) التي هي عَرْضٌ مُزَامِنٌ لموضوعِ التَّلَفُّظِ» (De Toro, 1995:25).

meshkaleyyeh - ekram 67 2003/10/18, 9:59 *

هذه الديناميكـيَّةُ التي يتفاعلُ فيها المكتـوبُ مع الشفويِّ بصورةٍ اندماجيَّـةٍ تُحَقِّقُ للفردِ وعيـاً مزدوجاً؛ إنها دخولٌ إلى أعمـاقِ النفسِ بقوةٍ، وهي، في الوقـتِ نفسِه، انفتاحٌ على الخارجِ بصورةٍ أكبرَ (Ong, 1994).

والارتجالُ في الدراما هـو أحـدُ العناصـرِ الأساسيَّـةِ التي يمكـنُ له أنْ يُحَـقِّقَ هذه الديناميكيَّـةِ المُزدوجةِ من حيثُ كونهُ فعلاً شفوياً تلقائـيّاً أوليّاً منْ ناحيةٍ، وفيه يتِّمُ إنتـاجُ حالةٍ دراميَّةٍ تتضافـرُ فيها عناصرُ السياقِ المختلفةِ لإنتاجِ المعـنَى منْ ناحيةٍ أُخرى. ولكنَّ انحصارَهُ في الشفويَّةِ قد يكونُ لهُ ضررٌ واحدٌ على مُستوى بناءِ المعرفـةِ على الأقل؛ فهوَ غيُر قادرٍ على تسجيلِ ما تمَّ إنتاجُهُ من كلامٍ بشكلٍ مُشتركٍ بينَ الذين تشاركوا في عمليةِ إنتاجِه عبرَ نشاطاتِ الارتجَال، ولذلكَ، فإنَّ الكتابةَ تغدو ضروريَّةً، وهيَ التي ستجعلُ "تمثيلاتِ المعرفةِ مستقلةً عنِ الذاكرةِ الشفويَّة" (Wells,2001) فيُمكنُ للكتابةِ التي سَجَّلَتِ الارتجالاتِ أنْ تُؤَسسَ لارتجالٍ جديدٍ أو أنْ تُعَمِّقَ معنى ارتجالٍ مُنجَزٍ بهدفِ الحصولِ على حالةٍ دراميَّةٍ تتحققُ عبرَ عمليةٍ تراكميةٍ، فالارتجَال"هوَ عمليةٌ يمكن أنْ تتبرعمَ منْ خلالِها موادُ خاصةٌ تُقْـطَعُ منها قطعٌ حَجريَّـةٌ يُبنى عليها العـرضُ المسرحيُّ. إنَّ الارتجالَ، بهذا المعنى، هوَ عمليَّةٌ خلاَّقَةٌ في حالتِها الخاصَّةِ، ..." (باربا، 1995 :72). والارتجَالُ يَخلقُ حالةً تفاعلـيَّةً ما بين خبرةِ المشـاركِ فيه، وما بين الحالةِ التي يـرتجِلُها "الارتجالُ دائمـاً هوَ توليفٌ لِما أُبْلِغَ للممثلةِ التي تَرتجلُ وخبرتِها الحياتيَّة" (Boal, 1996:97).

ويقوم الارتجالُ في معناهُ الواسعِ، أساساً، على التنازعِ ما بين البديهةِ والتَمَعُّنِ، لأنَّ"الكلامَ ينبعثُ في أولِ مبـادئه إمّا عنْ عفو البديهة، وإمّا عن كدِّ الرَّوِيَّةِ، وإمّا [أنْ يكونَ] مُركَّباً منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقلِ، ففضيلةُ عفو البديهةِ أنَّه يكونُ أصفى، وفضيلةُ كدِّ الرَّوِيَّةِ أنَّه يكون أشفى، وفضيلةُ المركَّبِ منهما أنَّه يكونُ أوفى، وعيبُ عفوِ البديهـةِ أن تكونَ صورةُ العقلِ فيـه أقلّ؛ وعيبُ كدِّ الرويَّةِ أن تكـونَ صورةُ الحسِّ فيه أقلّ، وعيبُ المركَّبِ منهما بقـدرِ قسطِه منهما: الأغلبِ والأضعف" (التوحيدي، بـلا تاريخ، ج 2 :132). ولذلك، فإن تعميق القدرةِ على الارتجالِ وتنميةِ إمكاناتِ إنتاجٍ

meshkaleyyeh - ekram 68 10/18/03, 9:59 PM

كلامٍ أكثرَ عمقـاً، يتطلبُ تطويـرَ مهاراتِ الارتجالِ عبرَ الممارسـةِ المستمرَّةِ التي ترتقـي بإنتاجِ المعنى ضمنَ تضافرِ الطبعِ من ناحيةٍ والتأملِ والتفكيرِ من الناحيةِ الأُخرى. وفي ذلك تضافرٌ أيضـاً لكلٍّ من العقلي والشعـوريِّ اللذين يتحدانِ معاً في إنتـاجِ رؤيةٍ هي تعبيرٌ في حقيـقَتِها عَنِ الإنسانِ الذي يـتَّسمُ بتلازمِ الانفعاليِّ بالتـأمُّليِّ. وهذا ما يمكنُ لأساليبِ الارتجـالِ الدراميِّ أنْ تعتنـيَ به، وتُفسحَ مجـالاً للبديهةِ أنْ تتضـمَّنَ الخاطرَ والإلهامَ والتخيلَ والتأمُّلَ والتفكيرَ. وهذا سيُفضي إلى إنشاءِ الكلامِ منْ كلٍّ منَ الطبعِ والعقلِ بحيـث لا يُسيطرُ أحدُهُما علـى الآخَر، لأنَّ مَيلَ الميزانِ إلى أحـدِهما سيقَوّيَ أحدَهما على حسابِ الآخَرِ.

إنَّ وضعيَّةَ الارتجالِ الدراميِّ كإطارٍ عامٍ للأعرافِ الدراميَّة[36] التي ستتحرَّكُ داخلَهُ، مثل: مسرحِ الصورةِ (Image Theatre)، مسرحِ المنتدى (Forum Theater)[37]، التمثالِ (Sculpture)، الصورةِ الساكنةِ (Still Image)، ... ، ستسهم بالإحاطةِ بكلِّ أبعادِ اللغةِ في سيـاقِها الاجتماعـيِّ (الكلامِ الشفـويِّ والكتابـيِّ، التلقائـيِّ والمخطـطِ لهُ، الذاتيِّ والموضوعيِّ، الواقعيِّ والتخيلي ...) فالارتجالُ "سوفَ ينشئ علاقةً قريبةً جداً من الواقعِ، بمعنى أنَّ الزمنَ ينقضي في مُعدَّلِ العمرِ، ويتصرفُ الممثلُ مستعملاً الحيِّزَ بشكلٍ طبيعيٍّ" (Neelands, 1995: 4). ففي الارتجالِ تَنشـأُ صورٌ كثيرةٌ، بعـضُها يحمـلُ في أحشائِهِ إمكانيةَ نموِهِ وتطورِهِ، وبعـضُهَا الآخرُ يحملُ معهُ علاماتِ موتِهِ وانتهـائِهِ، استناداً إلى مبدأِ الانتقاءِ والإقصاءِ الذي تعملُ ضمنَهُ الطبيعةُ البشريَّةُ، فهناكَ ما يتمُّ اختيارُهُ لأسبابٍ ظاهرةٍ أو كامنةٍ، مُصـرَّحٍ بها أو مُحْتَجَبَةٍ، وهنـاكَ ما يتمُّ نفيُهُ لأسبابٍ مشابهـةٍ أيضاً، وهذا ما يحدثُ في الارتجالِ أيضاً، حيثُ يتمُّ التركيزُ على أمرٍ ما، بينما يتمُّ إغفالٌ لأمرٍ آخرَ. والارتجالُ في الدراما هوَ أسلوبٌ يُوَظَّفُ لتوليـدِ الصُّورِ، فَمنها ما يندَثرُ وينتهي

[36] الأعراف الدرامية هي أساليب تستخدم في المسرح وفي الدراما، وقد أشرتُ في متن الدراسة بعضا منها فقط، لأنها هي الأعراف التي ركزنا عليها في تجربتنا التطبيقية، مع العلم أن هناك عشرات الأعراف الدرامية والأساليب المسرحية التي تستخدم في الدراما في التربية مبثوثة في الكتب التي تهتم بهذا المجال.

[37] ارتأيت ترجمة (Forum Theatre) بمسرح المنتدى لأن تعبير المنتدى يمنح فرصاً للمشاركين فيه بالمشاركة أكثر مما يشي به تعبير (مسرح المنبر) كما ترجمه البعض الذي قد يوحي بسطوة المنصة والصوت الواحد.

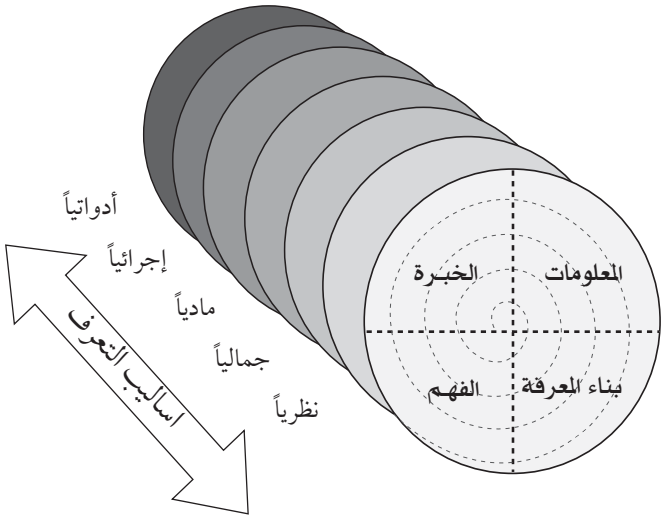
meshkaleyyeh - ekram 69 2003/10/18, 9:59 *

معَ لحظةِ ظهورِه، ومنها ما يَنمو إلى درجةٍ معيَّنَةٍ، ومنها ما يتطـورُ عبرَ العمليةِ بكليَّتِها إلى أنْ يتحوَّلَ إلى مشهدٍ سواءٌ أتجسَّدَ ذلكَ في صورةٍ مكتوبةٍ أمْ في صورةٍ مَعروضَةٍ.

إنَّ الدراما في إطارِها التربـويِّ كسياقٍ لإنتاجِ المعرفةِ وتعميقِ الوعـيِ هيَ عمليةٌ تعلميـةٌ/ إدراكيَّةٌ من ناحيةٍ، وهي عمليـةٌ شعوريَّةٌ/ انفعالـيَّةٌ من ناحيـةٍ ثانيةٍ؛ وتَنتَظِـمُ العمليتانِ معاً في سياقٍ فنيٍّ يتحرَّكُ في عَالَمَينِ: عالمِ التخيُّلِ وعالمِ الواقع. وبهذا المعنى، فإنَّ الدراما متـعـدَّدَةُ الأبعـادِ، «في كلِّ الدرامات، اللـغـةُ والفعـلُ الجسـديُّ متعـدِّدَا الأصواتِ، ومتعدِّدَا الأبعادِ، مَعَ كلِّ مُقوِّماتِ تَوَقُّفِ أحـدِهما على الآخَرِ؛ وأكثرُ من ذلكَ، ففي عمليةِ الدراما فـإنَّ تلكَ المُقوِّماتِ هي دائماً قابلةٌ لإعادةِ التفـاوضِ بشأنِها» (O'Toole,1992:199). وما ينطبقُ على الدراما في هذا السيـاقِ، فإنَّهُ ينطبقُ على فنِّ المسرحِ؛ فَهُما ينتميانِ إلى جذورٍ واحدةٍ، ويشتركانِ مَعاً في توظيفِ الكثيرِ منْ مكوناتِهما وعناصرِ وجودِهما بصـورةٍ تفاعليَّةٍ/ تبادليَّةٍ، وسنلحظُ ذلكَ بوضـوحٍ إذا ما نظرْنا إلى الأدوارِ والشخصيَّاتِ، واستخدامِ الحيِّزِ، والزمنِ، والأشياءِ، والتعبيـرِ الإنسانيِّ... . بينما يتمايزانِ عنْ بعضِهما البعض في مجَالَي الاحترافِ والعرضِ (McGregor, 1977 :18,19).

وحينَما نُوَظِّفُ أعرافَ الدراما وتكنيكاتِ المسرحِ في بناءِ المعرفةِ «التي تتكوَّنُ من العلاقةِ ما بين الاستعلامِ وطرقِ التعرُّفِ والأنشطةِ المنهاجيَّةِ» (Hume, & Wells, 2001) سنجدُ نشاطاتِ لَعبِ الأدوارِ تَجِدُ مكاناً لها في الدائرةِ الثانيةِ في المعرفةِ الجماليَّةِ (الشكل 4)، تتضافرُ مَعَ أساليبِ التَّعرُّفِ الأُخرى: النظريَّةِ، الجوهرانيّةِ، الإجرائيّةِ، الأدواتيَّةِ، «... معَ أنَّ كلاً من لعبِ الأدوارِ والنشاطاتِ المنهاجيَّةِ، كما نرى، يتحركانِ إلى داخلِ الأسلوبِ النظريِّ، لانبثاقِ أساليبِ معرفةٍ متضمّنَةٍ في النشاطاتِ العمليَّةِ التي يتطلَّبُها الدورُ» (2001).

«فكلُّ مُشتَرِكٍ يعملُ على بناءِ المُهمـةِ مُوَظِّفاً خبرتَهُ التي تتضمَّنُ إمكانيّةَ أنْ تكونَ



شكل (4) لولبية المعرفة (من: Wells,1999)

على صلةٍ بالدورِ الذي يلعبُهُ. ويواَجهُ بعضَ المعلوماتِ التي قدْ تُساهمُ في النشاطِ. إنَّ هذا يعني أنَّ كلَّ مشتـركٍ في الفعل الدراميِّ يجلبُ خبراتَـهُ ومعلوماتِه إلى حقلِ البناءِ المعرفيِّ، وعبرَ الانخراطِ في فعلٍ تشاركيٍّ تعاونيٍّ مع الآخرينَ فإنَّهُ يحاولُ حلَّ المشكلةِ التي تواجههُ في الطريقِ، وهذا يدفعُ إلى تقدّمٍ في فهمِه الفرديِّ من خلالِ جهودٍ تخيُّليَّةٍ وانفعاليّةٍ تتضمَّنُ استعمال الخبرة والمعلومـاتِ، فيشعرُ ويتَصرُّفُ ويتكلَّمُ بطرقٍ تتلاءمُ مَعَ الأدوارِ المختلفة" (2001).

وفي ضوءِ هذا الفهمِ لعمليّـةِ بناءِ المعرفةِ، فإنَّنا سنلحظُ تلك التفاعلاتِ المتعـدّدةِ المستويات التي تنشأ بينَ المُشتركينَ في الفعلِ الدراميِّ، وهيَ تفاعلاتٌ حواريَّةٌ، تمـكِّنُنا بطبيعـةِ الحالِ من أنْ نبنيَ قنواتٍ منَ الحـوارِ بين عَالَمَي المشتركين فيهما (عـالَمِ الواقعِ وعالَمِ التخيُّلِ) كمـا أنَّنا نشيِّدُ وعياً جديداً لعلاقـاتِ الواقعِ وحواريَّاتِه عبرَ استخدامنـا لأشكالِ الحوارِ في المسرحِ، وبغَيرِ ذلكَ، فإنَّ الفعلَ (الدراميَّ) سيكونُ (مونولوجيَّاً) ذا

meshkaleyyeh - ekram 71 10/18/03, 9:59 PM

صوتٍ مُفـرَدٍ، وهذا ما يَعتبـرُهُ بوال (Boal,1996) لا مسرحـيّاً. "فالمسـرحُ يدلُّ على الصراعِ، والتناقضِ، والمجابهةِ، والمواجهةِ. والعملُ الدراميُّ يكمُنُ في التغايرِ وحركةِ التعادلِ، بلا هذه القوى المتضادةِ، فإنَّ المونولوجاتِ لنْ تكونَ (مسرحاً) إلا حين يُتَضَمَّنُ الَخصمُ[38] عبرَ الغيـابِ، إلى أنْ يحضرَ غيابُه" (1996 :16). ولذلـكَ، فإنَّ هذا الفهمَ يَربطُ ما بينَ طبيعةِ المسرحِ وغايتِه، وطبيعةِ التَّلَفُّظِ وغايتِه؛ فوجودُ الحوارِ يقتضي وجودَ قوى حواريَّةٍ حاضرةٍ، تحضرُ مباشرةً بجسدِها وتلفُّظَاتِها أو يقـدَّرُ وجودَها؛ أمَّا إقصاءُ القوى الأخرى لصالحِ (أنا) واحدةٍ مُنعزِلَةٍ، فإنَّهُ سيعطِّلُ إمكانيَّةَ وجودِ المسرحِ في عالمِ الفنِّ، كما ينفي وجودَ الحوارِ في عَالمِ الواقعِ، كما بيَّنَّا ذلكَ آنفاً. وهذا الحوارُ/ الخطابُ الذي يحدثُ بين أناسٍ يعملـونَ معاً، ويتفاعلونَ فيما بينهم سـيُؤدي إلى إنتاجِ المعرفةِ وإعادةِ إنتاجِها (Franklin, 1996).

يلعبُ الحوارُ دوراً مركزياً في بناءِ المعرفةِ، فإذا كانَ الحوارُ هوَ تفاعُلُ خبرتينِ تُنتجانِ خبرةً جديدةً، فإنَّ (الخبرةَ) تتحقَّقُ من خلالِ انخراطِ الفردِ في نشاطٍ فرديٍّ أو جمعيٍّ، ويفضي هذا الانخراطُ إلى اكتسـابِ (المعلوماتِ) من خلالِ الملاحظةِ أو الكـلامِ أو أيَّةِ مادةٍ قرائيَّةٍ مطبوعةٍ أو مادةٍ فنيَّةٍ بصريّةٍ. وتساهمُ هذه المعلوماتُ في تنميةِ (الفهمِ) الذي يمثّلُ الغايةَ التي يتطـلّعُ إليها (التعرُّفُ). وبذلـكَ يتحققُ (بناءُ المعرفةِ). وتلعـبُ نوعيّةِ الأنشطةِ التي ينخرطُ فيها الأفرادُ دوراً مركزيّاً في إنتاجِ الحوارِ الذي يقتضي التفاعلَ مَا بينَ المُشتركينَ فيه منْ خلالِ استخدامِهم لمصادرِ اللغةِ المتكلَّمَةِ. وينبني هذا الاستخدامُ على الخبرةِ الذاتيَّـةِ التي ينبني عليها التعلـمُ، فهيَ التي تتيحُ للمرءِ أنْ يفهـمَها، ولكي تتحقَّقَ هذهِ الإمكانـيَّةُ؛ فإنَّ المعلوماتِ تغدو ضروريّةً، سواءٌ استبصَـرَها الفردُ بصورةٍ ذاتيَّةٍ أم قدَّمَهـا لَهُ الآخرون على نحوٍ مخططٍ ومـدروسٍ أو على نحوٍ عرَضيٍّ. ولكنَّ هذهِ المعلوماتُ لا تؤدي إلى تعزيزِ الفهمِ بصورةٍ آليَّةٍ، بلْ تتمُّ عبرَ عمليَّةٍ تحوُّليَّةٍ، وهذا

[38] البطل المضاد أو الخصم (the antagonist) هو الشخصية الأساسية المعارضة لشخصية البطل في المسرح أو في أي عمل أدبي أو فني آخر.

meshkaleyyeh - ekram 72 10/18/03, 9:59 PM

التحوُّل هو العمليَّةُ التي يتمُّ فيها بناءُ المعرفةِ ذاتيّاً (بكلامٍ داخليٍّ) أو جماعيّاً (بكلامٍ مَعَ الآخرين). إنَّ التحويلَ من فردٍ إلى آخرَ لا يتحقَّقُ بشكلٍ آليٍّ، بل يحتاجُ إلى إعادةِ تشكيلٍ منْ قِبَلِ الفردِ كعمليَّةِ إنتاجٍ ذاتيٍّ للمعرفةِ. ولذلكَ، فإنَّ العمليَّةَ بحدِّ ذاتها لا تتحقَّقُ – مثلاً – عبر الكتابِ أو من خلال المعلم، بل إنَّ شرطَها الأساسيَّ هو العمليَّةُ في تفاعلاتِها في سياقٍ يمنحُ الفردَ المقدرةَ على إنتاجِها شخصيّاً. دونَ أنْ نغفلَ أهميَّةَ الكتبِ أو المعلمينَ كمصدرٍ مُهمٍ للمعلوماتِ، ولكنَّ هذهِ المعلوماتُ لا يمكنُ نقلُها بصورةٍ أحاديَّةٍ، بل تحتاجُ إلى اشتغالِ المُتعلمِ على بناءِ فهمِهِ الذاتيِّ (Wells, 2001).

وفي إطارِ هذا الإدراكِ، فإنَّ إنتاجَ معرفةٍ جديدةٍ منْ قِبَلِ الأفرادِ في سياقٍ جماعيٍّ يُنتِجُ الدرامَا، سيُسهِمُ في وجودِ حالةٍ فكريَّةٍ متوقِّدَةٍ منْ سماتِها: التساؤلُ، الاستكشافُ، البحثُ. وفيها يُحقِّقُ المُشتركُ خبرةَ التشاركِ فردياً أو بالتشاركِ معَ آخرينَ، وسيُضيفُ لنفسِهِ معلوماتٍ ومعارفَ جديدةٍ عبرَ هذا التشاركِ؛ سواءٌ أتمَّ اكتسابُها عبرَ المشاهدةِ، أم الاستماعِ، أم التكلُّمِ... وستُفضي هذهِ المساهمةُ إلى تحقيقِ نموٍ وفهمٍ جديدينِ عبرَ خطابٍ مُتقدِّمٍ (progressive discourse) هوَ في جوهرِهِ تساؤليٌّ، ونقديٌّ، ومتوترٌ، وباعثٌ على التحاورِ فيما يتعلقُ بالسؤالِ المرفوعِ، أو المشكلةِ المطروحةِ أو الحالةِ القائمةِ.

ولكي نَقتربَ أكثرَ منَ الممارسةِ العمليَّةِ لهذهِ المفاهيمِ والتصوُّراتِ، فقدْ لجأتُ إلى تطبيقِها فعليّاً، وهذا ما سأتناولُهُ بالوصفِ والتحليلِ في القسمِ الثالثِ منْ هذهِ الدراسةِ، أمَّا القسمُ الثاني التالي، فهوَ مُخصَّصٌ لاستعراضِ أسلوبِ الدراسةِ وطبيعتِهِ والمشاركينَ فيهِ وفرضياتِهِ ومتغيراتِهِ.

meshkaleyyeh - ekram 73 10/18/03, 9:59 PM

القِسْمُ الثَّانِي

فضاءُ الدراسةِ ومجالُها التطبيقيُّ

أ- أُسْلُوبُ الدراسةِ

إنَّ الأسلوبَ الذي وُظِّفَ في هذه الدراسةِ انبنى على فكـرةٍ عمليّـة، تمثلتْ في تخطيطِ نموذجٍ يُوظِّفُ أعرافاً دراميـةً وأساليبَ مسرحيةً عبرَ برنامجٍ تكامُليٍّ، ومن ثَمَّ تطبيقُهُ معَ مجموعةٍ منَ اليافعينَ. ويهدفُ هذا النموذجُ إلى تهيئةِ سياقٍ يتغيَّا إنتاجَ تَلَفُّظَاتٍ حواريَّة، وتعميقَ إدراكِ النوعِ الكلاميِّ كفعلٍ حواريٍّ منْ قِبَلِ المشاركينَ. وقدْ أفضتْ التجربةُ بعدَ تطبيـقِها وتأمُّلِها إلى ضرورةِ التوسعِ في الإطارِ النظـريِّ الذي تحرَّكتْ في سياقِه. ولهذا، فقدْ تمتْ مراجعةُ أعمالٍ باختين بشكلٍ أساسيٍّ، وأعمالٍ أخرى ساهمتْ في إضاءةِ هذا الإطارِ، وكانتِ النتيجةُ بناءَ إطارٍ تناصيٍّ جديدٍ لمفهومِ التَّلَفُّظ. لقد تحققَ هذا الإطارُ في سياقٍ من التفاعليـةِ ما بين القراءاتِ النظريةِ والتأملِ التحليليِّ للبيانـاتِ المعلوماتيَّةِ (data) الكلاميـةِ (الشفويةِ والكتابيةِ) التي أنتـجَها المشاركونَ خلالَ ثمانيةِ لقاءاتٍ؛ امتدَّ الواحدُ منها لأربعِ ساعاتٍ منَ العملِ التفاعليِّ.

meshkaleyyeh - ekram 74 2003/10/18, 9:59 *

وبناءً على ذلكَ، فقدْ صمَّمْتُ محاورَ الدراسةِ الأساسيَّةَ على النحوِ التالي:

أولاً – إنتاجُ إطارٍ نظريٍّ مُوَسَّعٍ.

ثانياً – وصفٌ تحليليٌّ لديناميَّةِ الأنشطةِ الدراميَّةِ التي طُبِّقَتْ.

ثالثاً – وصفٌ تحليليٌّ لديناميَّةِ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ في سياقَيها الواقعيِّ والتخيُّليِّ.

رابعا – تحليلٌ للتَلَفُّظَاتِ الكتابيَّةِ والشفويَّةِ التي أنتَجَها المشاركون.

ولتحقيقِ هذه الغايةِ، فقد حَدَّدْتُ طبيعةَ البياناتِ المناسبةِ لهذه الدراسةِ، التي تمثَّلتْ في مادةٍ شفويَّةٍ مُسجَّلَةٍ صوتيّاً، ومادَّةٍ كتابيَّةٍ، وكلتاهُمَا أُنْتِجَتَا خلالَ البرنامجِ التطبيقيِّ مِنْ قبلِ المُشاركين؛ منذُ لحظةِ انطلاقِهِ إلى لحظةِ انتهائِه. وحينما فرَّغْتُ البياناتِ منْ أشرطةِ التسجيلِ والكتاباتِ مِنَ الدفاترِ الشخصيَّةِ للمشاركين، وصنَّفْتُها، تبيَّنَ لي أنَّها تُشكِّلُ مادةً كبيرةً جداً سيَصعبُ تحليلها إذا ما أُخِذَتْ جميعُها؛ فمادةُ المناقشاتِ وصلتْ إلى (41570) كلمةً[39]، والموادُ المكتوبةُ إلى (8972) كلمةً، وكلماتُ الحواراتِ الدراميَّةِ للمَشَاهدِ في شكلِها النهائيِّ إلى (2825). إنَّ مادةً هائلةً منْ هذا النوعِ وصلتْ في مجموعِها إلى (53367) كلمةً لا يمكنُ تحليلُها بدقَّةٍ في وقتٍ قياسيٍّ، وبخاصةٍ أنَّ التَّلَفُّظَاتِ مرتبطةٌ بسياقاتٍ تفاعليَّةٍ حيويَّةٍ (متخيَّلَةٍ وواقعيَّةٍ) ولأنَّ هذه الدراسةَ تتطلبُ التعمُّقَ في محورٍ محددٍ، لذا فقد ارتأيتُ أنْ أشتغلَ على مَقْطَعٍ عرْضِيٍّ منها يأخذُ بعينِ الاعتبارِ التَّلَفُّظَاتِ في حركيَّةِ إنتاجِها منذُ اللحظةِ الأولى لنشوئِها إلى لحظةِ استقرارِها النهائيَّةِ. وقد كانَ مِنَ المناسبِ التركيزُ على نصوصِ "المشاهدِ النهائيَّةِ وسياقاتِ إنتاجِها[40]" بشكلٍ أساسيٍّ؛ لأنَّها بدأتْ، كعمليَّةٍ، مَعَ الارتجالاتِ الدراميَّةِ المبكِّرةِ، واستمرتْ في

[39] احتساب الكلمات تمَّ في ضوء ما يقدمه برنامج (Microsoft Word) وهو لا يراعي الكلمة كما هي معرّفة في اللغة العربية من حيث كونها اسم وفعل وحرف، بل يحتسب كل ما هو متصل لا تفرّق بينه مسافة عما يسبقه أو يتلوه ككلمة واحدة، ولذلك، فإن كلمات مثل "فلتتجمعوا" و"يجبرانه" و"عيونهم"... الخ هي "كلمات" تجمع أكثر من كلمة.

[40] النصوصُ مثبتة في الملحق (2)

meshkaleyyeh - ekram 75 2003/10/18, 9:59 *

حضورِها، بدرجاتٍ متفاوتة، إلى نهايةِ البرنامجِ. حينَها كانَ يمكنُ تقليلُ حجمِ المادةِ، وإعادةِ تصنيفها، ومـنْ ثمَّ تحليلُهـا دونَ إخلالٍ أو فقدانٍ لصحتِها وصدقيـتِها أو مدى الاعتمادِ عليها. وبخاصةٍ أنَّ غايةَ البحثِ لا تتجهُ نحو تحليـلِ كلِّ التَّلَفُّظَاتِ، بلْ تتجهُ نحوَ البحـثِ في إمكاناتِ السياقِ الدراميِّ في إنتـاجِ تَلَفُّظٍ حواريٍّ متعدِّدِ الأصـواتِ. ولأنَّ هذا النوعَ منْ البياناتِ ذو طبيعةٍ إنسانيَّةٍ تفاعليَّةٍ، وحيويَّةٍ، ومتغيرَةٍ، وغيرِ مُستقرَّةٍ، ويتعلقُ بالكلامِ كنشاطٍ إنسانيٍّ مُعقَّدٍ ومُرَكَّبٍ، ويرتبطُ بالبنيتينِ الشعوريَّةِ والعقليَّةِ معاً، فقدْ ارتأيـتُ توظيفَ أسلوبِ البحـثِ الكيفيِّ الذي سيكـونُ مناسباً تمامـاً لهذا السياقِ البحثّيِّ، وبخاصةٍ أنَّ ما يُبحثُ محدودٌ في عالمِ البرنامجِ نفسِهِ، وعالمِ المشتركينَ فيه، وبالتالي، فـإنَّ أيَّةَ تعميمـاتٍ، إذا ما ظهـرتْ، يجبُ أنْ تكـونَ حذرةً بدرجةٍ كبيـرةٍ، وبخاصةٍ أنَّ البحثَ قائمٌ على (دراسةِ حالةٍ). هذهِ الحالةُ التي اقتضتْ استخدامَ أسلوبِ (المشرفِ باحثـاً)، و(الباحثِ مشرفاً) أيضاً في البرنامج. كما عملـتُ خلالَ البرنامـجِ (بالإضافةِ إلى العملِ البحثي نفسِهِ بعدَ الانتهاءِ من تطبيقِ التجربة) على تنفيذِ مجموعةٍ من العمليَّاتِ، وهيَ:

- تخطيطُ البرنامجِ الدراميِّ ككلٍّ، والتخطيطُ الخاصُّ بكلِّ لقاءٍ أيضاً.
- فتحُ المناقشاتِ وتنظيمُها وإدارتُها.
- إدارةُ النشاطاتِ وتحديدُ قوانينِها وأنظمتِها.
- طرحُ الأسئلةِ.
- عرضُ توضيحاتٍ نظريَّةٍ أو أمثلةٍ من خلالِ تنظيمِ أنشطةٍ مساندةٍ بهدفِ تعميقِ الوعيِّ أو عبرَ التجريبِ بالممارسةِ لبعـضِ المفاهيمِ المتعلِّقَةِ بالدراما بخاصةٍ، أو بالفنِّ بوجهٍ عامٍ.

كَما قُمْتُ بالأدوارِ الميدانـيَّةِ الإجرائيَّةِ أيضاً، بشكـلٍ متزامنٍ معَ إدارةِ البرنامجِ؛

meshkaleyyeh - ekram 76 2003/10/18, 9:59 *

كالانشغالِ بالتسجيلِ الصوتيِّ، وتسجيلِ الملاحظاتِ، وجمعِ الكتاباتِ. ولأنَّ هذا البحثَ يهتمُّ بإنتاجِ الحوارِ مِنْ قبَلِ المشاركينَ في التجربةِ، سواءٌ أكانَ حواراً شفوياً أم كتابياً، فإنَّهُ لا يستطيعُ أنْ يستبعدَ مكوناتِ الدراما، وفي الوقتِ نفسِهِ لا يدّعي بأنَّهُ سيضعُ كلَّ ذلكَ في حسابِهِ، لذلكَ ستكتفي هذه الدراسةُ بكشفِ المُستوى اللغويِّ التفاعليِّ للتجربةِ واستقصائِهِ وتفسيرِهِ، وما يُنتجُهُ كلُّ ذلكَ منْ دلالاتٍ في سياقٍ محددٍ. وقدْ لجأتُ أحياناً إلى عرضِ عناصرَ أخرى كانتْ ذاتَ أثرٍ حاسمٍ في إنتاجِ دلالةٍ ما أو إقصائِها أو التعارضِ مَعَهَا. لقدْ ركَّزَت الدراسةُ على مَا أُنتِجَ منْ خطابٍ لغويٍّ لفظيٍّ (verbal) (سواءٌ أكانَ شفوياً أم كتابياً) ومنْ ثم قراءتُهُ في مستوياتٍ قرائيَّةٍ متعدِّدَةٍ، ولم يتمْ التطرُّقُ إلى مستوياتٍ قرائيَّةٍ أخرى خاصةٍ بالعلاماتِ (signs) المسرحيَّةِ غيرِ اللفظيَّةِ (non-verbal) والإشاريَّةِ إلا في حدودِ متطلباتِ الدراسةِ. واستناداً إلى مفهومِ التَّلَفُّظِ الذي ينُتِجُ دلالَتَهُ الحواريَّةَ في سياقٍ نصيٍّ، فإنَّ التحليلَ اللاحقَ عملَ على:

- وصفِ آلياتِ إنتاجِ التَّلَفُّظِ الشفويِّ والكتابيِّ والسياقاتِ التي أنتجتْ تنوعاً في الأصواتِ.
- استكشافِ دلالاتِ الحواراتِ التي تمَّ إنتاجُها في سياقاتِها الجزئيَّةِ، والدلالاتِ الكليَّةِ في السياقِ المتكاملِ في مجالِ الحوارِ والحواريَّةِ.

كما استخدمتُ جزئيَّاً طرائقَ التحليلِ السيميائيِّ لأنَّ "تحليلاً سيميائيَّاً للغةِ يمكنُ أنْ يُرِينَا كيفَ يمكنُ لمثلِ هذهِ التأثيراتِ أن تُخْلَقَ، وأنْ يُفادَ منها بصورةٍ منظمةٍ وجليَّةٍ في مقابلِ الاختزالِ أو العشوائيَّةِ، أو الوصفيَّةِ" (Aston & Savona,1998 :52).

كَما يمنحُنا هذا الأسلوبُ المزاوجةَ ما بين التحليلِ السيميائيِّ (دراسةِ العلاماتِ والرموزِ) والتأملِ الذاتيِّ. وهوَ يقومُ في هذا المجالِ على التعاملِ مَعَ ثلاثةِ مستوياتٍ:

أولاً: المُستَوى الكلامي، وهو التَّلَفُّظُ بعبارةٍ ذاتِ معنى.

ثانياً: المُستَوى غيرُ الكلامي، وهوَ الفعلُ المرافق للعبارة.

meshkaleyyeh - ekram 77 2003/10/18, 9:59 *

ثالثاً: مُستَوى الاستجابةِ للكلامِ، وهوَ أثرُ الكلامِ على المُخَاطَبِ (52: 1998).

كانتِ الغـايةُ منْ تطبيقِ مُقـارباتٍ سيميائيَّةٍ فـي تحليلِ الكلامِ منْ أجلِ تحـديدِ السماتِ والوظائفِ التي تُؤسِّسُ لخطابٍ دراميٍّ، وتكشفُ عمليَّةَ انبناءِ "نظريَّةِ الفعلِ الكلاميِّ"[41] (52) خاصةً. وإنَّ هذهِ المستوياتِ الثلاثةَ التي تَحْدُثُ في الواقعِ، يمكنُ أنْ تَحْدُثَ في عالمٍ مُتخيَّلٍ أيضاً. وقد طُبِّقَتْ على بياناتٍ استُخْرِجَتْ منَ الموادِ التي أنتجَها المشاركونَ، وهيَ كما يلي:

- النصوصُ النهائيةُ التي كتبها المشاركونَ كنتيجةٍ لعملياتٍ كتابيةٍ متلاحقةٍ عبرَ البرنامجِ.
- الكلامُ الشفويُّ الذي سُجِّلَ خلالَ البرنامجِ سواءٌ أكانَ كلامَ المناقشاتِ أمْ كلامَ المَشاهدِ الدراميَّةِ في حالَتيها (الكلامَ في حالةِ الارتجالِ، والكلامَ في حالةِ عرضِ المَشاهدِ)
- الملاحظاتُ أوِ النصوصُ الكتابيةُ التي كتبها المشاركونَ في دفاترِهم كأفرادٍ.
- المُشاهداتُ التي دوّنتُها في دفترِ اليومياتِ.

ب- المُشَارِكُونَ

أمَّا المشاركونَ في البـرنامجِ، فقد اختيروا عبرَ الإجراءِ التالي: قـامَ المشاركونَ بتعبئةِ طلبِ اشتراكٍ في البرنامجِ بعدَ أنْ قرأوا نشرةً إعلانيَّةً تعريفيّةً (ملحق 1) تضمَّنَتْ معلوماتٍ تفصيليَّةً حولَ طبيعةِ البرنامجِ وأهدافِه وبرنامجِه الزمنيِّ المُقترحِ. كانتْ هذهِ النشرةُ قد وُزِعَتْ على (فِرَقِ النـخيلِ) التابعةِ لمؤسسـةٍ تربويَّةٍ أهليَّةٍ وعلى يـافعينَ آخرين.[42] ودُعيَ مُقَدِّمو الطلباتِ إلى لقاءٍ تمهيديٍّ لمناقشةٍ حولَ طبيعةِ البرنامجِ، وغاياتِه، وشكلِه، وجدولِه الزمنيِّ.

[41] The Speech-Act Theory

[42] هي مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي في رام الله، وهي تهتم برعاية اليافعين ثقافياً وتربوياً في الضفة الغربية وقطاع غزة (فلسطين). وفرق النخيل هي عبارة عن مجموعات من اليافعين الذين يعملون معا في نشاطات ثقافية واجتماعية في مناطق عدة، وتتبنى المؤسسة أنشطتها.

meshkaleyyeh - ekram 78 10/18/03, 9:59 PM

كما أُعْلِمَ المشاركونَ بأنَّ نتائجَ هذه التجربةِ التي سيمرُّونَ بها سوفَ تُستَعْمَلُ في هذه الدراسةِ، ولكنَّهم لم يُحاطوا علْماً بشأنِ موضوعِ البحثِ أو مجالاتِه. نُفِّذَ البرنامجُ التطبيقيُّ خلالَ الفترةِ الواقعةِ ما بين 22/ 12/ 1999 – 30/ 3/ 2000 عبرَ ثمانيةِ لقاءاتٍ؛ في أيامِ العطلةِ الأسبوعيَّةِ (الجمعة) لَهم، وقدْ حُدِّدَتِ التواريخُ مِنْ قِبَلِ جميعِ المشتركين. وافقَ اليافعونَ جميعُهم (15 مشاركاً ومشاركةً) على المشاركةِ في البرنامجِ، ولم تكنْ هناكَ معاييرُ خاصَّةٌ للمشاركةِ سوى أنْ يكونَ المشتركونَ مِنَ الفئةِ العمريَّةِ ما بين 14–18 عاماً. جميعُ المشاركينَ في البرنامجِ هُم مجموعةٌ مِنَ اليافعينَ يتَّسمونَ بالسماتِ الظاهريَّةِ التالية: 1– إنَّهم مجموعةٌ متنوعةُ القدراتِ (mixed ability) منْ طلبةِ المدارسِ الإعداديَّةِ والثانويَّةِ، 2– إنَّهمْ منْ ذكورٍ وإناث، 3– أعمارُهمْ مُتفاوتةٌ، 4– منْ بيئاتٍ ثقافيَّةٍ مُختلفة، 5– ومنْ خلفيَّاتٍ اجتماعيَّةٍ مُتنوِّعَة. ولمْ يسبقْ لهمْ أنْ خاضوا أيَّةَ تجربةٍ في مجالِ الدراما، وبخاصَّةٍ في مدارسِهم، حيثُ لا وجودَ لبرنامجِ دراما فيها[43]؛ سواءٌ أكانَ ذلكَ في مجالِ الدراما كموضوعٍ أمِ الدراما كوسيطٍ تعلميٍّ. وفي الجداولِ التاليةِ تبيانٌ للعددِ الكليِّ للمشاركين، وأعمارِهم (جدول 2) وجنسِهم (جدول 3) ومناطقِ سُكناهم (جدول 4).

الأعمار	14	15	16	17	18	المجموع
العدد	2	1	2	6	4	**15**

جدول (2) أعمار المشاركين وعددهم

الجندر	العدد
ذكور	9
إناث	6

جدول (3) جندر المشاركين

[43] لم تكن الدراما جزءاً من برامج التعليم المدرسي في فلسطين، سواء أكانت كموضوع بحد ذاته أم كوسيط من أجل تعليم موضوعات أخرى. في السنين الأخيرة بدأت وزارة التربية والتعليم الفلسطينية بالاهتمام بالدراما كأسلوب تعليم عبر تدريب عدد من المعلمين في هذا المجال، وكموضوع في حد ذاته أيضاً.

meshkaleyyeh - ekram 79 2003/10/18, 9:59 *

المنطقة	شمال الضفة الغربية (طولكرم)	وسط الضفة الغربية (رام الله والقدس)	قطاع غزة
العدد	6	7	2

جدول (4) مناطق سكن المشاركين

■ ج- الفَرَضـيَّةُ

إنَّ الفرضيَّةَ الأساسيَّةَ التي انطلـقَ منها (البرنامجُ التجريبـيُّ) تتمثَّلُ في أنَّ السياقَ الدراميَّ يمكِّنُ المشاركينَ في الدراما منَ اليافعينَ أنْ يستكشفوا وجهاتِ نظرٍ مختلفةً لحدثٍ ما، ويمنحُهم القدرةَ على إنتاجِ كلامٍ حواريٍّ (شفويٍّ وكتابيٍّ) مُتعدِّدِ الأصواتِ؛ فالمشاركةُ في نشاطٍ دراميٍّ تخيليٍّ يمكنُ أنْ تكونَ باعثاً ومُشجعاً على إنتاجِ الكلامِ الشفويِّ والكتابيِّ، كما أنَّ الكتابةَ نفسَها قد تكونُ باعثةً ومُشجعةً على بنـاءِ موقفٍ دراميٍّ وتطويرِه أيضاً، ولعلَّ إطاراً دراميّاً سياقيّاً ملموساً قد يشجعُ المشاركينَ على التعبيـرِ شفاهةً وكتابةً. فعبرَ المناقشاتِ وردودِ الأفعـالِ تزدادُ الاحتمالاتُ والاكتشافاتُ لطبيعـةِ الشخصيَّةِ الإنسانيَّةِ ووضعيَّتِها وحـالاتِها وتصرفاتِها. فالدراما دائمـاً حواريَّةٌ، تعملُ عبرَ أصواتٍ عديدةٍ، وكلُّ دورٍ يرى الأحداثَ منْ زاويةٍ مُعينـةٍ، وبشكلٍ مختلـفٍ، ويستجيبُ المشاركونَ لَهُ بشكلٍ مختلفٍ أيضاً. إنَّ ذلكَ يساعدُ المشاركينَ على النظرِ إلى الحدثِ منْ وجهاتِ نظرٍ مختلفةٍ؛ فتجربةُ الدراما تساعدُ المشاركينَ فيها على تضمينٍ أوسعَ لوجهاتِ النظرِ، وبالتالي يستطيعونَ تقديمَ شخصيَّاتهم بأشكالٍ أفضلَ (Booth & Neelands,1998).

وإذا ما كانَ جوهرُ الفعلِ الدراميِّ يتمثلُ بـ (كأنّـ...)[44] فإنَّ ذلكَ يعني، بالضرورةِ، أنْ نضعَ أنفسَنا في الدراما في موقعِ الآخرِ، إنَّ موقعَ الآخرِ يتطلبُ بناءَ سياقٍ يمكِّنُنا منْ

[44] as if

أنْ نتلمسَ الآخرَ؛ وموقعَهُ، ومشاعـرَهُ، وأفكارَهُ، وتصرفاتِه... في تلكَ اللحظة (أو اللحظات) التـي يُؤسسها السياقُ... . وإدراكُ الآخـرَ يعني، أولاً: أنْ نحاورَ وضعيَّةً أُخرى غيرَ وضعيَّتِنا الواقعيَّةِ التي ستنتقلُ بنا من واقعنا الحقيقيِّ إلى واقعٍ مُتخيَّلٍ، سواءٌ أكنَّا نمثِّلُ (represent) شخصيَّتَنا الحقيقـيَّةَ في سياقٍ آخرَ أو كنَّا نمثلُ شخصاً (person) آخرَ في سياقٍ مُعـيَّنٍ. ثانياً: إنَّنا نتصـرفُ من خلالِ وجودنا في الموقعِ الجديـدِ والحالةِ الجديدة، وسنوظِّفُ الحركةَ واللغةَ في سياقٍ رمزيٍّ؛ فكلتاهُما جوهريتانِ في بناءِ حالةٍ دراميَّةٍ، ولكي لا تكون وضعيَّةُ الحالةِ أحاديَّةَ الجانبِ، فإنَّها ستعني وجـودَ شخصيَّاتٍ «مُختلفـةٍ» في سيـاقٍ واحدٍ. وهذا الاختـلافُ يعني إنتـاجَ علاقـةٍ منْ نوعٍ ما بـينَ هذه الشخصيَّاتِ، وستتجـلَّى هذهِ العلاقةُ عبرَ الفعـلِ (الحركيِّ أو الكلاميِّ) الذي يُؤسِّسُ لتخَلُّقِ «الحوار».

أمَّا لماذا يبدو هذا مهماً؟ فيمكن القولُ أنَّ أهميَّةَ ذلكَ تنبعُ منْ خطرِ تفشِّي الضدِّ، والضدُّ هوَ «الصوتُ الواحد» الذي يؤدِّي إلى إنشاءِ ممارسةٍ كلاميَّةٍ تسلطيَّةٍ تُقصي الآخرَ وتهشِّمُهُ، وستُنتِجُ كلاماً مُرشَّحاً إلى أنْ يكونَ «مونولوجياً». إنَّ أيَّةَ ممارسةٍ دراميَّةٍ عليها أنْ تتجهَ نحوَ إدراكِ الآخرِ والوعيِ به إذا شاءتْ لنفسها أنْ لا تكونَ في موضعٍ مُتسلِّطٍ يُقصي الآخرينَ، ويمجِّدُ الذاتَ. إنَّ الذاتَ الفرديَّةَ تحققُّ وجودَها ووعيَها بذاتِها حينما تنكشفُ للآخرينَ، فانقطاعُ الذاتِ عنْ غيرِها وعزلِها لنفسِها يؤدِّي إلى ضياعِها، والمقاربةُ الدراميَّةُ تعملُ على تأسيسِ ممارسةٍ دراميَّةٍ يستطيعُ منْ خلالِها اليافعونَ المشتركونَ فيها أنْ يُنتجوا نصوصـاً دراميَّةً (شفويَّةً وكتابيَّةً) تأخذُ بعـينِ الاعتبارِ تعدُّدَ الأصواتِ، كما تُؤسِّسُ لوعيٍ لديهم يتمحورُ حولَ إدراكِ الأنـا وإدراكِ الآخرَ، ينعكسُ في تفاعلاتِهم مَعَ مجتمعِهم أوْ تفاعلاتِهم مَعَ مجتمعاتٍ أُخرى.

meshkaleyyeh - ekram 81 2003/10/18, 9:59 *

■ د-المُتَغَيِّرَاتُ

إنَّ مجموعةَ اليافعينَ التي شاركتْ في البرنامجِ هيَ مجموعةٌ تشاركُ للمرةِ الأُولى في برنامجٍ دراميٍّ، فمَعَ مجموعةٍ مُتفاوتةٍ في الأعمارِ إلى حدٍّ ما (14-18) ومنْ بيئاتٍ مُختلفةٍ، ومستوياتٍ معرفيةٍ وخبراتٍ مُتنوِّعَةٍ؛ قدْ تتهدَّدُ صدقيَّةُ التجربةِ نفسِها، وسريَانيَّةَ الدراسةِ أيضاً في حدودِ ما توّخَتهُ وتطَّلَعتْ إليهِ. لذلكَ، فقدْ كانَ منَ الضروريِّ أنْ يُؤخَذَ ذلكَ في الحسبانِ حينما صُمِّمَ النموذجُ التطبيقيُّ. لهذا، فقدْ تمَّ تخطيطُ مجموعةٍ منَ الأنشطةِ الدراميَّةِ المُساندةِ التي تُحسِّنُ معرفتَهم بعناصرِ الدرامَا الأساسيَّةِ، وببعضِ أعرافِها خلالَ العملِ، وفتحِ المجالِ للمشاركةِ بالتساوي عبرَ تغييرِ المجموعاتِ باستمرارٍ خلالَ الأنشطةِ الدراميَّةِ المُتنوعةِ، والتنويعِ في المشتركينَ في كلِّ مجموعةٍ، بحيثُ يقلُّ قَدْرَ الإمكانِ إحداثُ تأثيرٍ كبيرٍ من قِبَلِ البعضِ على البعضِ الآخرِ بصورةٍ تمنعُ الآخرينَ منْ أنْ يساهموا بفعاليَّةٍ في إنتاجِ الكلامِ، كما أنَّ وجودَ دفاترَ خاصَّةٍ بكلِّ مُشاركٍ ساهمتْ أيضاً في منحِ كلِّ واحدٍ منهم فرصةً مُكافئةً لغيرهِ في كتابةِ ما يُنتجُهُ منْ كلامٍ. كما أنَّ طبيعةَ البرنامجِ التفاعليَّةِ في إنتاجٍ فرديٍّ وجماعيٍّ في سياقٍ واحدٍ أتاحتْ لجميعِ المشتركينَ المرورَ بخبراتٍ مُتنوِّعَةٍ استناداً إلى مُكوِّنَاتِ الشخصيَّةِ الفرديَّةِ وخبراتِها السابقةِ، وهذا يقعُ في جوهرِ التجربةِ، وبخاصَّةٍ أنَّ هذا العملَ مَبنيٌّ على مشاركةٍ جماعيَّةٍ لإنتاجِ درامَا مُشتركةٍ. وهذا ما اشتركَ فيهِ جميعُ المشاركينَ بأشكالٍ مُختلفةٍ، وبصورٍ مُتفاوتةٍ، وقدْ تحققَّ ذلكَ بمستوياتٍ مُتنوِّعَةٍ تبعاً لتنوُّعِ المُشاركينَ، وتنوُّعِ خبراتِهم ومعارفِهم، ودرجةِ اندماجِهم في التجربةِ، وأمزجتِهم وتحوُّلاتِها. وضمنَ هذهِ المعطياتِ فقدْ كانَ منَ المناسبِ اختيارُ أشكالٍ مسرحيَّةٍ مُناسبةٍ لهذا التنوُّعِ بما فيها اختيارُ أساليبِ مسرحِ الصورةِ (The Image Theatre) منْ مجموعةِ الأساليبِ المنظوريَّةِ (The Prospective Techniques). (أنظر الملحق 3)

meshkaleyyeh - ekram 82 10/18/03, 9:59 PM

■ هـ - نُقْطَةُ انْطِلاقِ البَرْنَامجِ

قدْ لا يكونُ منَ المُبالغةِ القولُ أنَّ لحظةَ البدايةِ في أيِّ برنامجٍ دراميٍّ جوهريَّةٌ لنجاحِه أو فشلِه، استمرارِه أو تقطُّعِه. لذلكَ، فإنَّ ما يمكنُ تسميَّتُهُ بـ (لحظةِ الشروعِ الأُولى) حاسمٌ في تقريرِ مصيرِ الدراما؛ لأنَّ في هذهِ البدايةِ السرَّ الذي قدْ يجذبُ المشتركينَ كي ينخرطوا في الأفعالِ الدراميَّةِ اللاحقةِ أو أنْ يَرْتَدُّوا عنها. إنَّ أشكالَ الشروعِ في الدراما كثيرةٌ[45]، ولقدْ اختيرتْ (قصيدةٌ) لتكونَ نقطةَ انطلاقٍ لهذا البرنامجِ، وهي قصيدةُ "أبدُ الصبَّار" للشاعرِ محمود درويش. أمَّا لماذا تمَّ اختيارُ قصيدةٍ مَسكونَةٍ بأحداثٍ تاريخيَّةٍ عدةٍ؟ فلأنَّ القصيدةَ كَفَنٌ تُبنى بكلامٍ رمزيٍّ مُكثَّفٍ يحوِّل فيهِ الشاعرُ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ ونبراتِهم إلى صوتِه الفرديِّ، فتبدو القصيدةُ مونولوجيةً بهذا المعنى، ولكنّها في جوهرِها هيَ حواريّةٌ، فإذا ما أعدْنا استكشافَ القصيدةِ وطبقاتِها الدلاليَّةِ فإنَّنا سنقومُ بإعادةِ إنتاجِ تَلَفُّظاتِها في ضوءِ ما نتصورُهُ من سياقاتٍ أنتَجَتْها، وفي ضوءِ خبراتِنا وخلفيَّتِنا الثقافيَّةِ أيضاً. فالقصيدةُ كتَلَفُّظَاتٍ رمزيّةٍ مُكثَّفَةٍ تَمنَحُنا طاقةً لتفكيكِها وإعادةِ نسجِ دلالاتِها، فسيتيحُ هذا التكثيفُ للمشاركينَ اختراقَ التَّلَفُّظَاتِ، وإعادةَ إنتاجِها، وتخيُّلَ نبراتِها من قِبَلِ أصحابِها مرةً أُخرى. وأمَّا لماذا قصيدةٌ تتضمنُ أحداثاً تاريخيَّةً، فلأنَّ التاريخَ يَصِلُ لنا غالباً، على أنَّهُ حقيقةٌ جاهزةٌ، ومُكتَمِلَةٌ، وبالتالي، فإنَّ اختراقَهُ عبرَ الدراما يُسهِمُ في إنتاجِ معرفةٍ جديدةٍ تتكونُ. إنَّ القاعدةَ الأساسيَّةَ لهذا الضربِ منْ ضروبِ بناءِ المعرفةِ يتضمَّنُ الأسلوبَ الجماليَّ للمعرفةِ – فالنشاطاتُ عبرَ الانفعالِ والخيالِ، تُمكِّنُ المشتركينَ منْ إحرازِ فهمٍ أفضلَ للأحداثِ الإنسانيَّةِ السابقةِ منْ داخلِها، وأنْ يَحسُّوا بصراعِ وجهاتِ النظرِ، والقيمِ التي لازمتِ القراراتِ والمواقفِ والأفعالِ التي تُستَحضَرُ، عادةً، على اعتبارِ أنَّها حقائقُ تاريخيَّةٌ ثابتةٌ.

[45] كل شيء ممكن كي يشكّل نقطة انطلاق للدراما، والأمثلة على ذلك لا تنتهي: قصة، لوحة، منحوتة، جريدة، رسالة، قصيدة، أغنية، نص من يوميات، نص من مذكرات، تجربة شخصية، فكرة تأتي فجأة، مفهوم، قطعة موسيقية، فيلم، مسرحية، شخصية واقعية أو شخصية متخيلة، حالة نفسية لأحد المشاركين، قيمة، غرض، ... الخ.

meshkaleyyeh - ekram 83 2003/10/18, 9:59 *

القِسْمُ الثّالِث

"الطيورُ تُغْنِي، لكنهَّا لا تعرفُ شيئاً عَنِ الغِناءِ ... لكنَّ الإنسانَ قادرٌ على الغِناءِ، ورؤيةِ نَفْسِهِ في فعلِ الغِناءِ"

أوغستو بوال

■حيويَّةُ التَلَفُّظِ ومجالُها الحِواريُّ

■استراتِيجيّاتُ إنْشَاءِ الكَلامِ الحواريِّ

في هذا الجزءِ سنستكشفُ "التَّلَفُّظَاتِ" وسياقاتِ إنتاجِها ونحلِّلُها عبرَ حركَتَيْ إنتاجِها: 1- حركيَّةُ (dynamic) إنتاج الدراما في سياقاتِ فعلِها. 2- حركيَّةُ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّةِ في سياقاتِ فعلِها. إنَّ عملَ ذلكَ يتطلبُ، ابتداءً، الإجابةَ عن تساؤلينِ، الأول مُتعلِّقٌ بالكيفيةِ التي يُنْتَجُ فيها التَّلَفُّظُ في سياقٍ درامي، والثاني متُعلِّقٌ بالكيفيةِ التي أُنْتِجَ فيها التَّلَفُّظُ في سياقٍ دراميٍّ.

□ التَّسَاؤلُ الأَوَّلُ: كَيفَ يُنْتَجُ التَّلَفُّظُ كَنوعٍ كَلامِيٍّ حِواريٍّ في سِياقٍ دراميٍّ عَمَلِيٍّ؟

لقدْ كانتْ غايةُ الدراما في البرنامجِ التطبيقيِّ (الذي سأشرعُ في تحليلِهِ لاحقاً) وَضْعَ المُشاركينَ فيها في سياقٍ يتيحُ لهم إنتاجَ كلامٍ شفويٍّ وكتابيٍّ مُتعدِّدِ الأصوات. ومنَ المفيدِ هُنا، قَبْلَ الدخولِ إلى وصفِ حركةِ البرنامجِ وفعالياتِهِ التي أفضتْ إلى تحقُّقِ

meshkaleyyeh - ekram 84 2003/10/18, 9:59 *

هذه الغاية، أنْ أُوجزَ المعرفةَ النظريَّةَ التي كانتْ مُنْطَلَقَ البرنامجِ وغايَتَهُ في الوقتِ نفسِهِ.

فالخلفيَّةُ النظريَّةُ تَستندُ أساساً، كما فَصَّلتُ ذلكَ في القسمِ الأولِ، إلى مفهومِ باختين في مجالِ تعدديةِ الأصواتِ التي تتحققُ عبرَ كلامٍ حواريٍّ، فما يطرحُهُ في إطارِ عملِهِ النظريِّ (Bakhtin,1981,1986,1997) يشيرُ إلى أنَّ مشاركةَ الفردِ في السياقِ الاجتماعيِّ هي مشاركةٌ معقدةٌ، ومتعددةُ التأثيراتِ في عالمِ اللغةِ؛ فَطُرقُ التكلّمِ عديدةٌ ومختلفةٌ والأصواتُ (voices) أيضاً، فَهُما تُشكِّلانِ مرجعيةً لدورٍ اجتماعيٍّ، ولوضعيةٍ اجتماعيةٍ. وفي هذه البيئةِ الاجتماعيةِ يَجِدُ التَّلَفُّظ مكانَهُ ضمنَ العديدِ من طرقِ التكلّمِ المتوفرةِ للمتكلمين، ويتحققُ حضورُهُ عبرَ تفاعلٍ يمنحُ الفردَ استراتيجياتٍ عديدةً في تحقيقِ وجودِهِ الاجتماعي قريباً من المُتكَلِّمينَ معه. فكتاباتُ باختين تركِّزُ على كيفيةِ تعاملِ أعضاءِ المجتمعِ مَعَ هذه الأصواتِ المتكَلَّمةِ بشكلٍ مبدعٍ منْ أجلِ إحداثِ تأثيراتٍ تفاعليةٍ محددةٍ. هذه العملياتُ الإبداعيةُ مشابهةٌ للعديدِ منَ العملياتِ الدرامية، وبخاصةٍ الأنشطة الارتجالية في الخطابِ الدراميِّ.

والمشاركونَ في الدراما يَتكلّمونَ غالباً بأساليبِ الكلامِ المُتميّزةِ عندما يقومونَ بلعبِ دورٍ. ويمكنُ لهذه الأساليبِ أنْ تُمَيَّزَ في مستوياتٍ لغويةٍ بما في ذلك إيقاعاتِ الكلامِ، ونبراته، ونغماته، ومعجمه، وتراكيبه، وسياقاته. وهذه المستوياتُ مفيدةٌ لفهمِ الكيفيةِ التي يَستخدمُ فيها المشاركونَ طرقاً مختلفةً منَ الكلامِ كي يمثلوا أدواراً مسرحيّةً. وقد ذهبَ باختين بهذا منْ اجتماعيتِهِ إلى سياقٍ أدبيٍّ، ورأى بأنَّ الروايةَ كَانتْ تَطَوّراً فريداً في الأدب، لأنها لا تتميزُ بأسلوبٍ وحيدٍ، فالرّوايةُ هي كمنتدىً (Forum) يجرِّبُ فيه المؤلفُ المزاوجةَ بين الأنواعِ المختلفةِ والأساليبِ المتنوعة. فيمَوْضِعُ (locate) كلَّ أسلوبٍ في شخصيةٍ فرديةٍ، لها صوتُها/ أصواتُها الممتزجةُ والمندمجةُ في نصٍّ واحدٍ. إنَّ "الروايةَ ككلٍّ، هي ظاهرةٌ متعدّدةُ الشكلِ في الأسلوبِ، ومتعددةُ الأشكالِ في الكلامِ والصوتِ. فيها المستقصي مجابهٌ بعدّةِ وحداتٍ أسلوبيةٍ متباينةٍ (heterogeneous)، غالباً ما تجدُ وضعيتها في مستوياتٍ لغويةٍ متعددةٍ، وتخضعُ لسيطرةِ أسلوبياتٍ (stylistic) مختلفةٍ" (261 : 1981).

إنَّ باختين يُسمي ذلكَ "هيتروجلوسيا (heteroglossia) الرواية"[46] ويُعرِّفُها بحضورِ

[46] يمكن العودة إلى "الحوار كنوعٍ كلامي" في موضع سابق لمزيد من التفصيل حول المفهوم.

meshkaleyyeh - ekram 85 2003/10/18, 9:59 *

الأصواتِ المتعـدِّدَة: "الروايةُ يمكـنُ أنْ تُعَرَّفَ كتنويـعٍ في أنواعِ الكلامِ الاجتماعـيِّ، وكتنويعٍ في الأصواتِ الفرديَّة، المنظَّمةِ فنيّاً." (Bakhtin,1981 : 262) فهوَ يطورُ مفهوماً مُتعلِّقاً بالصوت (voice) ونوعِ الكـلامِ. هذا المفهومُ مُتَصِلٌ أيضاً بالدراما والمسرحِ؛ لأنَّ الأنواعَ المُختلفةَ مِنَ المسـرحِ لها العديدُ منْ خصائصِ النوعِ الكلاميِّ. ففي سيـاقِ المسرحيَّةِ السسيودراميـة (sociodramatic) الثنائيَّةِ يمكـنُ للمرءِ أنْ يفرِّقَ ما بينَ النوعِ (كنشاطٍ مسرحيٍّ) والصوتِ (كطريقةِ تكَلُّمٍ) داخلَ النوعِ، فكلُّ نوعٍ مسرحيٍّ قدْ يتضمنُ عدداً مُتميِّزاً مـنَ الأصواتِ مُرتبطاً بدورٍ تفاعليٍّ مُتميِّزٍ أيضاً. يستعملُ باختين تعبيـرَ هيتروجلوسيا لوصـفِ اندراجِ الأصواتِ المُتعددَةِ المُتضافـرةِ في الحوارِ ضمنَ النصِّ، ويُركِّزُ على إنتـاجِ المعاني عبرَ الحوارِ، ويتجـنَّبُ التّأكيدَ على الإجمـاعِ، ويتطلَّعُ إلـى التنوُّعِ.

إنَّ قابليَّةَ تطبيقِ هذهِ النظريَّةِ يَقتضي توسيعَ مدى تفاعُلِ أصواتِ المُشاركينَ، وتوسيعَ مدى الأصواتِ التي تغدو حواريَّةً، وتوسيعَ مدى تأثيرِ تفاعلاتِ المشاركينَ الأفرادَ مَعَ بعضِهم البعضِ. وهُنا يمكنُ للنشاطاتِ الدراميَّةِ والارتجالاتِ المسرحيَّةِ أنْ تُشكِّلَ خبرةً يتعلَّمُ المشاركونَ عبرَها ما يَلي:

1- كيفية تفاعلُ الأصَواتُ مَعَ الأنواعِ السائدةِ في المجتمعِ:

2- كيفية أنَّ الأصواتَ المختلفةَ تُؤلِّفُ الثقافةَ التي تَتَفاعلُ، وتُكافحُ، وتُحَلَّلُ، بشكلٍ أساسيٍّ في بيئةٍ اجتماعيةٍ متعددةِ الألسنةِ (heteroglossic).

3- كيفية إنتاجِ ألْسِنَةٍ مُختلفةٍ أو (كلامِ الآخَرين) حينما تصبحُ الدراما اجْتماعيَّةً.

حينها يجرِّبُ المشاركونَ قدراتِهم على إنتاجِ الأصواتِ المُفَرْدَنَةِ والمُتمايزةِ عبرَ سياقٍ اجتماعيٍّ تتواجهُ فيهِ الوحداتُ الأسلوبيَّةُ المُتباينةُ في فضاءٍ تفاعليٍّ، ويواجهـونَ العالمَ الاجتماعيَّ، والعالـمَ السلوكيَّ والعالمَ المسرحـيَّ الذي يخلقونَهُ باستمـرارٍ منْ خلالِ عمليَّاتِ التفاعلِ الارتجاليِّ.

meshkaleyyeh - ekram 86 10/18/03, 9:59 PM

□ التَّسَاؤلُ الثَّاني: كَيفَ أُنْتِجَ التَّلَفُّظُ كَنوعٍ كَلاميٍّ حِواريٍّ في سِياقٍ دراميٍّ عَمليٍّ؟

إنَّ أهميَّةَ أيَّةِ فكرةٍ هوَ محكُّهَا العمليُّ، فكيفَ، إذن، أُنْتِجَ التَّلَفُّظُ الحواريُّ؟ أو بمعنى آخر، كيف أمكنَ ترجمةُ هذهِ الرؤيَّةِ النظريَّةِ في إطارٍ تطبيقيٍّ؟ إنَّ هذا سؤالٌ مركزِيٌّ، فهوَ جوهرُ التجربةِ، وهوَ جوهرُ هذا البحثِ أيضاً؛ لأنَّ فاعليَّةَ الكلامِ المُنْتَجِ المُتفَاعِلِ مَعَ بعضِهِ بعضاً تفاعلتْ واشتبكتْ مَعَ الكلامِ الذي يُنْتَجُ في هذهِ الكلماتِ (الكلماتِ المُتَلَفَّظَةِ في هذا النصِّ البحثيِّ).

فالشُروعُ في وصفِ (البرنامجِ/ التجربةِ) سوفَ يساعدُ على رؤيةِ العلاقةِ الظاهرةِ والعلاقةِ الكامنةِ أيضاً ما بين المفاهيمِ النظريَّةِ لمفهومِ التَّلَفُّظِ وتجلياتِهِ الفعليَّةِ في سياقٍ دراميٍّ. فهيَ تجربةٌ بُنِيَتْ على تكنيكاتِ الارتجالِ عبرَ توظيفِ عددٍ منْ أساليبِ مسرحِ الصورةِ لدى الكاتبِ والمُخرجِ المسرحيِّ البرازيليِّ (أوغستو بوال) (Boal, 1996). هذهِ الأساليبُ التي تعتمدُ أسلوبَ الارتجالِ المسرحيِّ. والارتجالُ كنشاطٍ اجتماعيٍّ كلاميٍّ وإيمائيٍّ هوَ نشاطٌ تفاعليٌّ، وقد بُنِيَ البرنامجُ كي يُؤسِّسَ لتفاعليَّاتٍ عدةٍ:

- التفاعليَّةِ بينَ التَّلَفُّظَاتِ الشفويَّةِ والكتابيَّةِ في سياقٍ منَ الأصواتِ المتعدِّدَةِ.
- التفاعليَّةِ بينَ المُتَلَفِّظِينَ لإنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ جماعيَّةٍ.
- تفاعليَّةِ الاجتماعيِّ والأدبيِّ الفنيِّ في إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ، ودورِ الأدبيِّ/ الفنيِّ في إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ ديالوجيَّةٍ.
- تفاعليَّةِ تَلَفُّظَاتِ الآنَ مَعَ ما قَبْلَهَا وما بعدها منْ تَلَفُّظَاتِ الآخَرينَ منْ خلالِ إدراكِها، وإنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ جديدةٍ مَبنيَّةٍ على الإحساسِ بمنْ يُوَجَّهُ لَهُ التَّلَفُّظُ وتخيُّلِه.

إنَّ هذهِ التفاعليَّاتِ في سياقِها الاجتماعيِّ الواقعيِّ تُؤَسِّسُ واقعاً لإدراكِ الآخرينَ وإدراكِ تَلَفُّظَاتِهم، وسيُسهِم ذلكَ في إنتاجِ خطابٍ لا يقومُ على إلغاءِ الآخرِ، بلْ محاورتِه. كما تُؤسِّسُ في سياقِها الدراميِّ الأدبيِّ/الفنيِّ لمفهومِ الحواريَّةِ لدى باختين عبرَ إدراكِ نَوايا الآخرينَ في تَلَفُّظَاتِ (الأنا) وإيرادِها؛ فممارسةُ التَّلَفُّظُ في سياقٍ أدبيٍّ/

فنيٍّ تَعني أنْ يغدوَ التَّلَفُّظُ أسلوباً، وبالتالي سيصبحُ نوعاً كلامياً و«حيثُ يكونُ الأسلوبُ يكونُ النوعُ» (Bakhtin, 1986 :66).

ويساهمُ إنتاجُ أسلوبٍ كلاميٍّ عبرَ الارتجالِ الدراميِّ في التأثُّرِ والتأثيرِ المُتبَادلِ ما بين التَّلَفُّظَات، فهوَ يجدِّدُهَا أوْ ينتهكُها، لأنَّ «تحوُّلَ الأسلوبِ منْ نوعٍ إلى نوعٍ آخرَ لا يُحْدِثُ فقطْ تعديلاتٍ في أصواتِ النمطِ تحتَ ظروفٍ غيرِ طبيعيَّةٍ للنَّوعِ، ولكنْ أيضاً يَنتهكُ أو يجدِّدُ النوعَ المُعطى» (1986:66).

ويؤدِّي قيامُ المشاركينَ في الارتجالِ الدراميِّ بارتجالِ عوالمَ دراميَّةٍ إلى مُساهمةِ المُشتركينَ بخبراتهم الفرديَّةِ (التي هي في جزءٍ منها تتماهى مَعَ الاجتماعيِّ وهيَ مسكونةٌ بهِ، وفي جزءٍ آخرَ منها، لها طبيعتُها الشخصيَّةُ) حيثُ يساهمُ كلُّ مُشارِكٍ بصورةٍ خلاقَةٍ في إنشاءِ الدراما؛ لأنَّ الفعلَ الدراميَّ يَتَخَلَّقُ بشكلٍ جماعيٍّ، ومعنى ذلكَ أنَّ أفعالَ كلِّ مُشارِكٍ تُصمِّمُ وتتأثرُ بالتَّدَفُّقِ اللاحقِ للتَّفاعلِ، فالتّغييراتُ التي يقترحُها كلُّ مُشارِكٍ قدْ يُقْبَلُها، أو يرْفُضُها أو يُوَسِّعُها المشاركونَ الآخَرون. «الارتجالُ هوَ نوعٌ فريدٌ منَ الأداءِ، ... في الأداءِ الارتجاليِّ، فإنَّ قَضايا الإبداعيَّةِ والتفاعلِ الرمزيِّ، والفعلِ التَّوسُطيِّ، وبينَ-الذاتيَّةِ (intersubjectivity[47]) والمرجعيَّةِ تغدو بارزةً» (Sawyer,1997:165-6) . إنَّ مفاهيمَ (باختين) حولَ التَّلَفُّظِ والنوعِ الكلاميِّ لها أهميَّتُها في تقديمِ تصوُّرٍ مُتنامٍ حولَ إمكانيَّةِ تَعَلُّمِ مهاراتِ التأثيرِ المُتبادلِ والمُتفاعلِ، ولقدْ حدثَ ذلكَ في البرنامجِ، بشكلٍ أساسيٍّ، عبرَ تفاعلاتٍ سياقيَّةٍ (contextual interactions) على مستوياتٍ عديدةٍ:

- تفاعليَّةِ الأصواتِ للمشاركينَ منْ أعمارٍ مختلفةٍ وبيئاتٍ ثقافيَّةٍ واجتماعيَّةٍ مُتباينَةٍ.
- تفاعليَّةِ الأنواعِ الكلاميَّةِ القَصصيَّةِ، والحوارِ المسرحيِّ، والشعرِ، والأداءِ الدراميِّ، والصورِ البصريَّةِ وإنتاجِ العلاماتِ المسرحيَّةِ.

[47] بين-الذاتية (intersubjectivity) تخص التبادل غير المقيّد لما يتضمنه الوعي، لا تظهرُ كتوزيع أحادي الاتجاه للمعرفة الموضوعية، ولكن كاتصال متبادل للمواضيع.

meshkaleyyeh - ekram 88 2003/10/18, 9:59 *

- تفاعليَّةِ الكلامِ الشفويِّ والكلامِ المكتوبِ.
- التفاعليَّةِ ما بين العاميَّةِ والفُصحى.
- التفاعليَّةِ ما بينَ المُتخيَّلِ والواقعيِّ.
- التفاعليِّةِ ما بينَ المواقفِ والأفكارِ المُختلفةِ والمُتعارضةِ والمُتنوِّعَةِ.
- تفاعليَّةِ اللغةِ مَعَ سياقاتِها المُختلفةِ التي تُنْتِجُ بالضرورةِ تَلَفُّظَاتٍ حواريَّةً مُختلفَةً ومُتفاعلَةً.
- تفاعليَّةِ تَلَفُّظِ الأنا (المُشاركِ) والأخرِ (المُشاركِ).
- تفاعليَّةِ تَلَفُّظِ الأنَواتِ (المشاركين) مَعَ الآخرينَ (غيرِ المُشاركين) سواءٌ في العالمِ الواقعيِّ الراهنِ أم التاريخيِّ.

وقد تمَّ إنتاجُ كلامٍ حواريٍّ على مُستويين:

1) مستوى التفاعُلِ الاجتماعيِّ الواقعيِّ بينَ أعضاءِ المجموعةِ المُشاركةِ في الدراما عبرَ:
- الكلامِ الفرديِّ والكتابةِ الفرديَّةِ.
- المناقشاتِ الثنائيَّةِ لإنتاجِ مَشاهدَ ثُنائيَّةٍ.
- مناقشاتِ المجموعةِ، سواءٌ أكانَ ذلكَ لإنتاجِ مَشاهدَ لمجموعاتٍ، أمْ مشهدٍ جماعيٍّ واحدٍ أمْ مُناقشةِ مَشهدٍ عرضَهُ كلُّ أعضاءِ المجموعةِ.

2) مستوى التفاعُلِ الفنيِّ التخيُّليِّ عبرَ:
- عملٍ دراميٍّ فرديٍّ (أدوارٍ فرديَّةٍ).
- عملٍ دراميٍّ ثُنائيٍّ (أدوارٍ زوجيَّةٍ).
- عملٍ دراميٍّ فوقَ ثُنائيٍّ (أدوارِ مجموعاتٍ).

وقدْ تدفَّقَتْ هذهِ التفاعلاتُ المُختلفةُ منْ أجلِ صياغةِ فعلٍ دراميٍّ مُشتَرَكٍ مُشكَّلٍ منْ عدّةِ مَشاهدَ ساهمَ في إنتاجِها جميعُ المُشاركين معاً، بتَلَفُّظَاتِهم: ثبَّتوا وغيَّروا،

meshkaleyyeh - ekram 89 10/18/03, 9:59 PM

عدَّلوا وأضافُوا، وافَقُوا واعترَضوا، وسَّعُوا وضيَّقُوا. وقدْ كانتِ البنيَةُ الحواريَّةُ للأعرافِ الدراميَّةِ المُختارةِ مُصمَّمَةً على شكلِ صورٍ دراميَّةٍ فرديَّةٍ ساكنةٍ، وصورٍ دراميَّةٍ جماعيَّةٍ ساكنةٍ، وارتجالاتٍ مسرحيَّةٍ، ومَشاهدَ مسرحيَّةٍ. كما صُمِّمَتِ البنيَةُ الحواريَّةُ للتفاعلاتِ الاجتماعيَّةِ على شكلِ مُناقشاتٍ وحواراتٍ ثُنائيَّةٍ وجماعيَّةٍ.

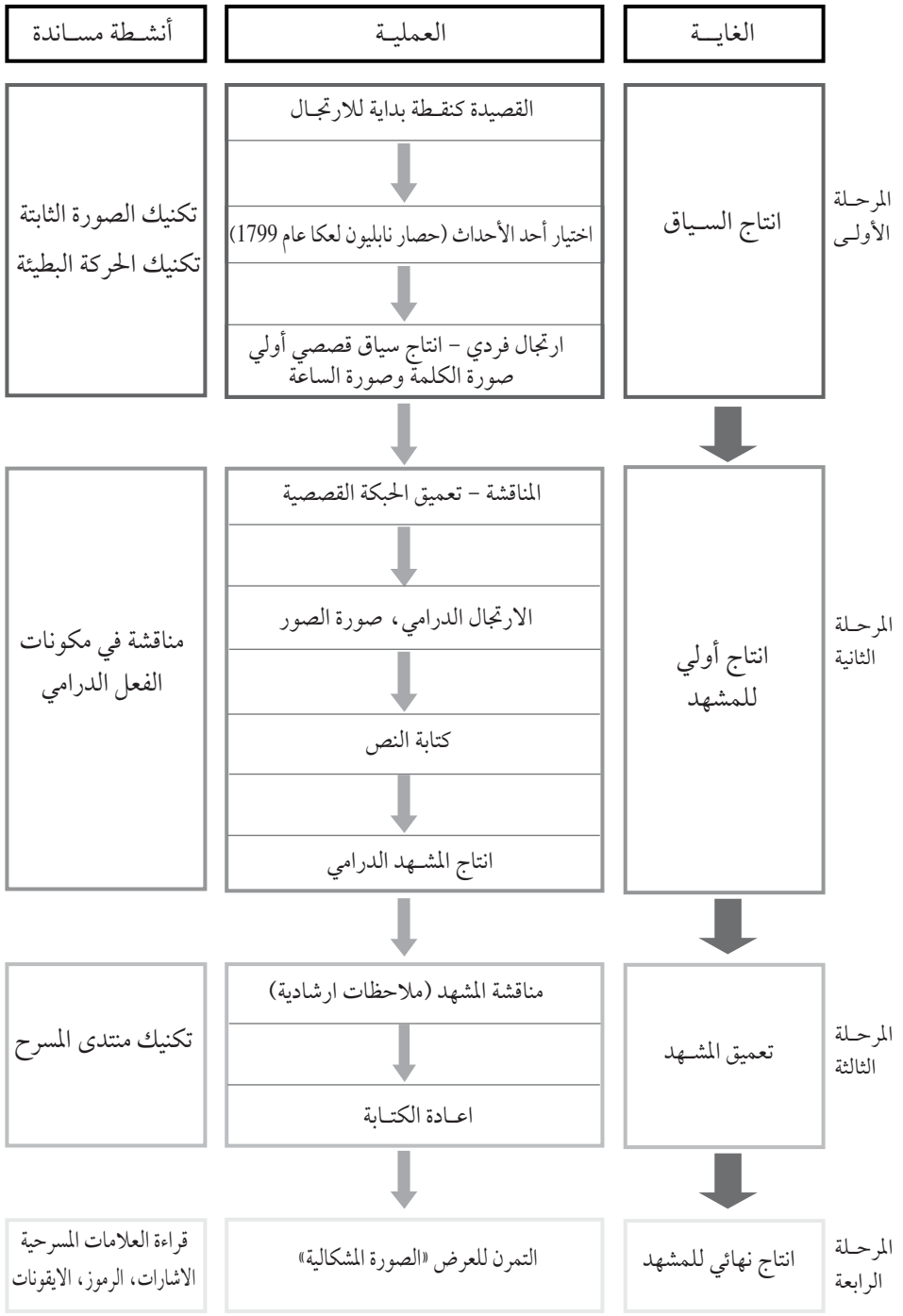
بعدَ الإجابةِ عنْ هذينِ التَساؤلينِ: كيفَ يُنْتَجُ التَّلَفُّظُ في سياقٍ دراميٍّ؟ وكيفَ أُنْتِجَ؟ يمكنُ الآنَ الولوجُ إلى عالمِ الحركيَّتَينِ لاستكشافِ آليَّاتِ الإنتاجِ الدراميِّ فيهما؛ طبيعتِهما ومحتواهُما.

حركيَّةُ إنتاجِ الدراما في سياقاتِ فِعلِها

لقدْ تمَّ تصميمُ بنيةِ أنشطةٍ دراميَّةٍ خاصَّةٍ لهذا البرنامجِ التطبيقيِّ تتطلعُ إلى تحقيقِ غايَتِه، وقدْ خُطِّطَتْ هذهِ البنيةُ لتُشَكِّلَ سلسلةً منَ الأنشطةِ بدأتْ بتعريفِ المُشاركينَ المُحتَمَلينَ بالبرنامجِ، والتعاقدِ مَعَهم على تنفيذِه، تخلَّلَتها الأنشطةُ التفاعليَّةُ، وانتهتْ بالإنتاجِ في صورتِه الأخيرةِ ومناقشتِه. إنَّ الشكل (5) يوضِّحُ هذه التسلسليَّةَ التي اتُبعتْ، ويمكنُ ملاحظةُ انقسامِ هذهِ العمليَّاتِ إلى أربعةِ محاورَ أساسيَّةٍ يتضمَّنُ كلٌّ منها مجموعةً منَ الأنشطةِ التفاعليَّةِ، وهي: إنتاجُ السياقِ، وإنتاجٌ أوليٌّ للمشهدِ الدراميِّ، وتعميقُ المشهدِ، وإنتاجٌ نهائيٌّ للمشهدِ.

فالمُتتَبِعُ لسلسلةِ الأنشطةِ هذهِ سيرى أنّ العمليَّةَ سارت بصورةٍ استكشافيةٍ من ناحيّةٍ وبصورةٍ تعبيريّةٍ من ناحيةٍ ثانيةٍ، وقد تضافرتْ هاتانِ الصورتانِ معاً في إنتاجِ المَعنى الدراميِّ وربطِه بالمَعنى الواقعيِّ. لقد بدأتِ التجربةُ بقصيدةٍ كأساسٍ تنطلقُ الدراما منه، وتخلَّلَ هذه التجربةَ - كما هو مبيَّنٌ في الشكلِ السابقِ- العملياتُ الأساسيَّةُ المتلاحقةُ التي أفضتْ إلى إنتاجِ مشاهدَ دراميَّةٍ خلالِ كلِّ العمليّاتِ ومشاهدَ

meshkaleyyeh - ekram 90 2003/10/18, 9:59 *



الشكل (5) سلسلة الأنشطة

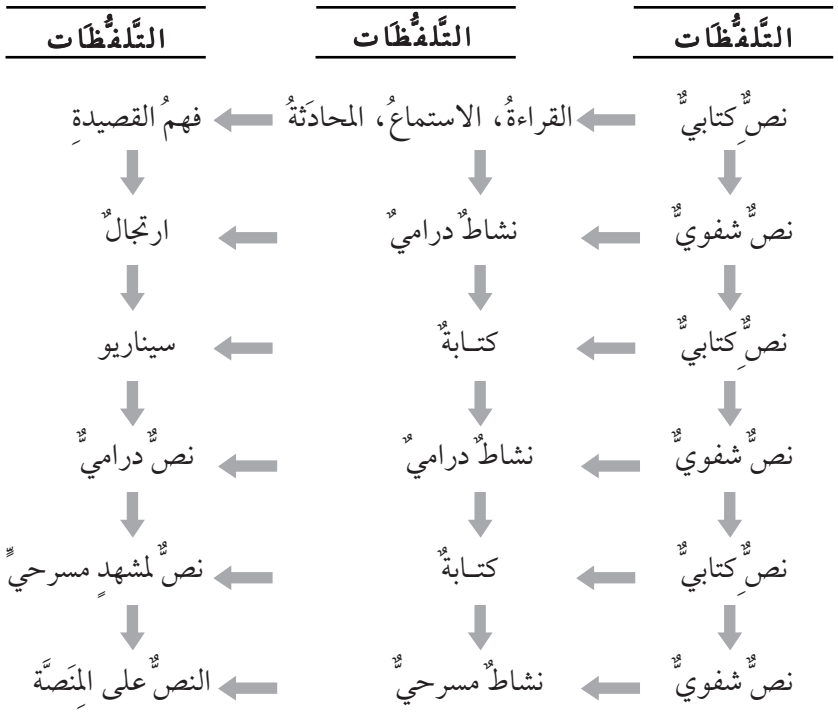
meshkaleyyeh - ekram 91 2003/10/18, 9:59 *

أخرى كنتيجـة للتجربة ككلٍّ. وقد رافقَ هـذه العمليَّات أنشطةٌ موازيـةٌ كاستخدام الصورة الثابتة أو منتـدى المسرح ... وقد تمثَّلتْ أهميّةُ هذه الأنشطة في أنها قـدّمتْ معرفةً نظريّةً وتطبيقيّة للعمليّات الأساسيَّة لأنَّ التجربةَ انبنتْ معَ مجموعةٍ منَ الفتيان والفتيات ليستْ لها خبرةٌ سابقةٌ في مجال الدراما؛ فلكي تنبني صورةٌ دراميَّةٌ للحظة ما، كان ضرورياً التعرفُ على مكونات الفعل الدراميِّ، وقد ارتأيتُ بناءَ هذا التعرّف في سياقٍ عمليٍّ، ولذلكَ فقدْ وَظَّفتُ أنشطةً دراميَّةً تُحقِّقُ هذه الغايةَ.

لقد كانتْ حركةُ إنتاج الأنشطة التفاعليَّة في البرنامج تتحرَّكُ حوارياً فيما بينها، منْ خلال حركة الانتقال منَ الشفويِّ إلى الكتابيِّ وبالعكس، ومنْ خلال التفاعليَّة ما بينَ الدراما منْ داخلها والـدراما منْ خارجها. إنَّ توضيحَ هذه الفاعليَّة الحركـيَّة يبدو ضرورياً هُنا؛ لأنَّ إنتاجَ الحوار يعني إنتاجَ أصوات عديدة. وإنتاجُ هذه الأصوات مُتَّصلٌ بتأويل العلامات التي تَبُثُّها الخطاباتُ، والأصواتُ هذه تتجسَّدُ عبرَ الكلام. والكلامُ هوَ كلامٌ شفـويٌّ وكتابيٌّ. فمحتوى الخطَاب وأُسْلُوبُـهُ وبنْيَتُهُ جَوهَريَّةٌ في إنْتاج رِسَالته منْ قِـبَل المُرْسِل وَمنْ قِبَل المُتَلقِّي أيضـاً. إنَّ (الشكل 6) يُبَيِّنُ حَركيَّةَ إنتَاج التَّلَفُّظَات التي كانتْ تَتِمُّ في برنامج الدراما في اتجاهها العامِّ داخل هذه الحركيَّة الكُلِّيَّة، إذْ أنَّ هذه العمليَّات أيضاً تداخلتْ فيما بينَها دائماً.

ومنَ الجدير ذكرُهُ هنا أنَّ البرنامج قدْ تَضمَّن نشاطات أساسيَّةً (مُساندةً للأنشطـة المحوريَّة) قَبْلَ هذه الأفعال (المحورية) وخلالهَا وبعدَها، وهيَ نشاطاتُ المُشاهدة والكلام والفعل؛ فالتجربـةُ لا تَقومُ على ما تُنتجُهُ في كـلِّ مرحلة من مراحل الفعل، بلْ أيضـاً على ما تُنتـجُهُ العمليةُ بحَدِّ ذاتها أيضـاً استئناساً بما تُمَثِّلُهُ المَقُولـةُ التاليةُ منْ مَعنىً: "لا تُراقبِ الهدَفَ، افْهَمْ السَّهْمَ".[48]

[48] هذا شعار قولـي "Don't watch the target - understand the arrow" لمؤتمر عقدته (SCYPT- The Standing Conference of Young Peoples Theatre) في العام 1994 في الفترة ما بين 22 – 26 آب في جامعة (Bradford)



شكل(6) حركية إنتاج التلفظات

ستُساعدُنا نظرةٌ كليَّةٌ إلى العمليةِ ككلٍّ، وإلى أجزائها المكوِّنة لها، في استكشافها وتحليلِها، فإذا ما أردنا أنْ نحللَّ نصّاً، فعلينا أنْ نحللَه في تركيبته الكليةِ الكبيرةِ، وكذلكَ في أجزائه المكوِّنـةِ له أيضاً، بصورةٍ تبادليةٍ ومتداخلـةٍ، ثم نعيدُ تركيبَـهُ مرةً أخرى في ضوءِ المنهجيـةِ التي نتبـعُها، والرؤيةِ التي نستضـيءُ بها، لأن «كـلَّ شيءٍ يُفْهَمُ بشكـلٍ مُتواصِلٍ، ولمَرَّاتٍ عِدّةٍ، ولكـنْ دونَ أنْ يتجهَ إلى نتيجةٍ إجماليّـةٍ نهائيةٍ أو إلى تركيبٍ نهائي» (Barthes, 1970 :11,12).

بعدَ أنْ أوضحـتُ الخطوطَ العامـةَ لحركيةِ إنتـاجِ الدراما، يمكـنُ لنا الولوجُ الآن لاستكشافِ البِنى، والعلاقاتِ، والرُؤى المُتَّصلةِ بموضوعِ الحوارِ، وتعـدديَّةِ الأصواتِ وتحليلِها في ضـوءِ هذهِ الحركيَّةِ. وقدْ اعتمدتُ طريقـةً لتقسيمِ ذلكَ بنـاءً على تسلسلِ التحوُّلاتِ الخارجيَّةِ، وهيَ: 1- التحوّلاتُ مِنَ النصِّ إلى السياقِ. 2- التحوّلاتُ من

meshkaleyyeh - ekram 93 2003/10/18, 9:59 *

السـيـاق إلى الارتجالِ الدراميِّ. 3- التحوّلاتُ من الارتجالِ الدراميِّ إلى الكتابةِ.
4- التحوّلاتُ من الكتابةِ إلى المشهدِ.

1- مِنَ النصِّ إلى السياقِ (القَصيدةُ كنقطةِ انطلاقٍ)

باستلهامي ما يقولُهُ الشاعرُ الفرنسيُّ فاليري[49] "لقصائدي المعنى الذي يُسنَدُ إليها"، فإنّنا سنكـونُ إزاءَ رؤيةٍ تتيحُ لقـارئِ النصِّ الشعريِّ أن يغـدوَ مُنتجاً جديـداً له، فيعيدُ إنتاجَه عبرَ قراءةٍ ذاتيةٍ مستندةٍ إلى خبرتِه الثقافيةِ الشخصيةِ، وإلى تجاربِه الذاتيةِ. يمنـحُ هذا القولُ المتلقِّيَ مساحةً هائلةً لتأويلِ النصِّ الذي يتلقاهُ؛ ويَفُكُّ رموزَهُ، ويُعيدُ تركيبَهَا ضمنَ سيـاقٍ خاصٍ متلائمٍ مَعَ ظروفِ القـراءةِ وتاريخِها. ولأنَّ النصَّ الشعـريَّ، في جوهرِه، هو أولاً- نصٌّ ذُو كثافـةٍ دلاليةٍ كبيرةٍ، وثانياً هو صوتٌ مفـردٌ، وهوَ خِطابٌ "يكتفي بذاتِه، ولا يَفْتَرِضُ (إجمالاً) وجودَ ملفوظاتِ الآخرينَ خارجَ حدودِه" (باختين، 1985 : 148) إذنْ، فإنَّ النصَّ الشعريَّ يستطيعُ أنْ يمنحَنَا، عبرَ قراءتِه وتأويلِه إمكانيتين؛ الأولى أنْ نَفُكَّ كثـافَتَهُ، وأنْ نُنْتِجَ دلالاتٍ لا متناهيـةً عبـرَ هذا التفكيكِ. والثانيـةِ أنْ نَستكشفَ تلكَ الأصواتَ العديدةَ المختفيةَ في ذلكَ الصوتِ المفردِ؛ فالكثافـةُ والتناصُ هما أساساً مُحَصِّلَتانِ لفعلٍ حواريٍّ؛ فالكثافةُ تتحققُ كخلاصةٍ معرفيةٍ وجماليةٍ لممارسةٍ إبداعيةٍ، وتتحقـقُ هذه الخُلاصةُ أيضاً عبـرَ امتزاجِ خبراتٍ عديدةٍ تتفاعـلُ فيما بينهـا؛ فتفضي إلى تلكَ الكثافةِ التـي تَختَزِلُ تجاربَ إنسانيةٍ في نصٍّ شعريٍّ. أمَّا التناصُّ فهوَ فعلٌ يتحققُ عبرَ تفاعلٍ واعٍ وغيرِ واعٍ ما بيَن نصوصٍ عديدةٍ تُنْتِجُ في النهايةِ نصاً جديداً. إذنْ، فكلاهُما يُحققُ وجودَهُ عبرَ علاقَتِه بآخرَ أو بآخرين. إنَّ وجودَ الآخرِ أو الآخَرين هو جوهري لمـا تُنتِـجُهُ الذاتُ، سواءٌ أكـانَ نصاً شعريـاً أمْ أيَّ كلامٍ آخرَ. إنَّ "كثافـةَ

[49] بول فاليري Paul Valery (1871-1945) شاعر وكاتب فرنسي.

meshkaleyyeh - ekram 94 10/18/03, 9:59 PM

العلاماتِ التي يبثُّها النصُّ" تجعلُهُ حقلاً ثرياً للانجلاءِ (unfold) (بارت، 1987: 66).

لذلكَ كلِّه، فقدْ ارتأيتُ أنْ أدخُلَ إلى حقلِ التعدديةِ الصوتيةِ من بوابةِ الصوتِ الواحدِ الذي يُنَقّي الخطاباتِ مِنْ نوايا الآخَرين، ويقتلُ فيها أجنَّةَ التعددِ اللسانيِّ الاجتماعي (باختين، 1985). فالدخولُ إلى عالمِ القصيدةِ عبرَ الدراما هوَ عملٌ يهدفُ إلى إعادةِ الحياةِ إلى التَّلَفُّظَاتِ التي نَسيتْ حياتَها السابقةَ في سياقاتِ الآخَرينَ، وغَرِقتْ، كما يُشَبِّهُ ذلك باختين، في مياهِ نهرِ ليثي (Lethe)[50] ودخلتْ في عالمِ القصيدةِ (1985). إنَّ التعاملَ مَعَ قصيدةٍ كنقطةِ انطلاقٍ يتيحُ لنا أنْ ننظرَ في الرموزِ المكثَّفَةِ، وأنْ نُعيدَ تفكيكَها مِنْ أجلِ استكشافِ تلفظاتِ السياقاتِ التي أنبَتَتها ثم نتجاوزُها بعدَ ذلكَ إلى سياقٍ جديدٍ يتيحُ رؤيةَ حالةٍ أُنتجتْ مِنْ قِبَلِهَا، ولكنَّها تحركتْ إلى فضاءاتِ التأويلِ الفرديِّ للمشاركينَ عبرَ تَلَفُّظَاتٍ جديدةٍ سينشؤونهَا في السياقينِ الواقعيِّ والمتَخَيّلِ.

لقد اخترتُ قصيدةَ "أبَد الصبّارِ"[51] (الملحق 2) كي تكونَ نقطةَ الانطلاقِ لهذهِ التجربةِ، ولقد اخترتُها تحديداً، لأنّها منَ الشعرِ الحديثِ الذي لمْ يتسنَ للمشاركينَ في البرنامجِ أنْ تَعرفُوا عليهِ في حياتِهم المدرسيةِ، إذا ما استثنينا علاقتهم الفردية به خارج السياق المدرسي. ولذلك، فقدْ يتفاعلونَ مَعَها بصورةٍ تختلفُ عن التعاملِ التقليديِّ المكرورِ مَعَ القصائدِ المبثوثةِ في الكتبِ المدرسيةِ. ولأنّها تتضمنُ ترميزاً لستةِ أحداثٍ تاريخيةٍ تتفاوتُ في أزمانِها مِنْ ألفي سنةٍ إلى الآن. ولأنَّ البرنامجَ سيركزُ على حدثٍ أو حوادثَ، فقد كانَ من الملائمِ أنْ تكونَ القصيدةُ المختارةِ حاملةً لعددٍ منَ الأحداثِ التاريخية يختارُ منها المشاركونَ ما قد يُشكِّلُ إثارةً لَهم كَي يَعمَلوا فيهِ. وسينبني هذا التعاملُ في رؤيةِ التاريخِ في سياقٍ تزامني، وليسَ في إطارٍ خطيٍّ لحركةِ التاريخِ، فالتعاقبيُّ هُنا يتحوَّلُ إلى تزامنيٍّ، وفي ضوءِ هذا التحوُّلِ، فإنَّ التاريخَ الخطِّيَّ يَظهرُ كتجريدٍ. أمّا الطريقةُ الوحيدةُ لانخراطِ الكاتبِ في التاريخِ فتَكْمُنُ في انتهاكِ هذا التَجريدِ

[50] اسم نهر ورد في الميثولوجيا الإغريقية وهو مرادف للنسيان. كل من يشرب من مائه ينسى.

[51] قصيدة للشاعر محمود درويش من فلسطين وردت في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"

meshkaleyyeh - ekram 95 10/18/03, 9:59 PM

عبرَ عمليَّةِ (القراءة–الكتَابة).

بدأ البرنامجُ بقراءة انطباعيَّة للقصيدة (شفويَّة وبصريَّة) في آنٍ مَعاً في المرة الأولى. ثمَّ قُرأتْ القصيدةُ قراءةً ثانيةً عبرَ مجموعاتٍ ثلاثيَّة منَ المشاركينَ الذينَ اشتغلوا على تأويلها، وكَتبوا في دفاترهم تأويلاتهم الشخصيَّةَ لها. لقدْ لعبتْ القراءةُ الأولى للقصيدة دوراً حاسماً في استمرارية البرنامج، حيثُ أنَّ القصيدةَ شكّلتْ عاملاً جاذباً للولوجِ إلى عالمِ الدرَاما فيما بعد، فاستطاعتْ أنْ تَضَعَ المشاركينَ في مناخٍ منَ الحوارِ والمناقشة وتبادل الآراء، لدرجة كانتْ فيها هذه الحواراتُ تتسعُ لتشملَ موضوعاتٍ أُخرى عديدةً تتصلُ بكلِّ ما يتعلَّقُ بالتاريخ والزمنِ المعاصرِ أيضاً. ثمَّ قاموا بعدَ ذلكَ باختيار كلمة من القصيدة (أسلوبُ صورة الكلمة – الملحق 3)، وقامُوا بتحويلها إلى صُورة دراميَّة ساكنة. وبعدَ عَرْضِ الصُور ومناقشتها في المجموعة الكليَّة انفتحَ نقاشٌ عامٌ حولَ القصيدة، وبخاصة حولَ إمكانية استلهام حالة منها لتكونَ نقطةَ انطلاق لعملنا الدراميِّ اللاحق. وقدْ أشارَ المشاركونَ جميعهُم إلى أنَّ القصيدةَ كانتْ مؤثرةً فيهم، ويرغبونَ في العملِ عليها، وممّا قيلَ:

«القصيدة حلوة»[52]

"تعرفت على كثير شغلات من تاريخنا، حتى لما أني قرأتها أحسست بأنني جاهلة، كأني سامعة فيها، وما كنتش بعرف عنها."

"القصيدة فيها كتير معاني جميلة جدا، معبرة، لما انا قرأتها كان لدي شعور داخلي مضمونه: أنا وين؟ ليش أنا ما بعرف هذه الإشياء من قبل؟"

"أثرت في نفسي كتير، بعد ما قرأتها."

"في القصيدة معاني كثيرة، بحس أنها ما زالت موجودة اليوم."

"القصيدة جدا جميلة، التاريخ هون إله معنى."

[52] كلام المشاركين الشفوي والكتابي المقتبس سيرد بخط مائل.

meshkaleyyeh - ekram 96 10/18/03, 9:59 PM

"في كل قراءة وفي كل تمعن، بشوف معاني جديدة بشكل رئيسي أو بشكل ثانوي."

ولأنَّ للبرنامجِ زمناً محدوداً، فإنَّ ذلكَ اقتضى أنْ يتمَّ اختيارُ واحدةٍ من الحوادثِ التاريخيةِ المُشَفَّرةِ (encoding) كي تُشكِّلَ محوراً للعملِ الدراميِّ، بينما يتمُّ التفاعلُ مَعَ الصورِ الأخرى بناءً على مُقتضى الحالِ، وقدْ اتَّفقَ جميعُ أعضاءِ المجموعةِ على اختيارِ واحدةٍ منَ الحوادثِ التاريخيةِ للشروعِ بها؛ وهي حادثةُ "حصارِ نابليون لعكا" لتكونَ هيَ السياقُ التخيّليُّ المُستَلْهَمُ الذي ستشتغلُ فيه الدراما لاحقاً، ويَفُكُّونَ شِفْرَاتِها (decoding) عبرَ الدراما. فلماذا يختارُ المشاركونَ (حصارَ عكا) على الرغمِ من الصورَ الستَّ التي تضمنَتْهَا القصيدةُ تشتملُ جميعُها على إمكاناتٍ عديدةٍ للتفاعلِ معَها دراماً؟ لقد كانَ منَ الواضحِ أنَّ لإسقاطاتِها على الواقعِ المعاصرِ ما يبررُ اختيارَ المشاركينَ لها، وللتدليلِ على ذلكَ سأوردُ بعضاً منَ انطباعاتهم *"فعلا هذا هو الواقع اللي إحنا بنعيشه"*. *"هيه تعبير عن الواقع"*. *"أنا حقيقة لما قرأتها، شفت الواقع في هاي الصورة"*. *"عنّا، في واقعنا حصار بيشبهه"*. *"الواقعة المشار إليها في المشهد هي واقعة حقيقية"*. كما كانتِ الصورُ الدراميةُ التي أعدُّوها جميعُهم عبرَ أسلوبِ (*صورة الكلمة*) مستوحاةً منْ تلكَ الفقرةِ في النصِّ الشعريِّ نفسِها. وعلى الرغمِ من القصيدةَ تبدو ظاهرياً، وكأنَّها حديثٌ في التاريخِ، غيرَ أنّها تحملُ اسقاطاتٍ معاصرةً (كانَ هذا واضحاً في كلامِ المشاركينَ). وقد كانَ هذا عاملاً من عواملِ انجذابِهم للقصيدةِ التي أخذوا يَرَونَ منْ خلالِها واقعَهُم وتحولاتِ تاريخِهم.

اتخذتِ العلاقةُ بهذا النصِّ (القصيدةِ) ثلاثةَ أبعادٍ منْ حيثُ نوعيةِ المقاربةِ التي حدثتْ؛

أولاً: مقاربةُ الحادثةِ التاريخيةِ كما تجلّتْ في النصِّ الشعريِّ.

ثانيا: مقاربةُ الحادثةِ التاريخيةِ كما تجَلَّتْ بعدَ أنْ أُضيفتْ لها معلوماتٌ تاريخيةٌ أخرى.

meshkaleyyeh - ekram 97 2003/10/18, 9:59 *

ثالثا : إنتاجُ صورٍ جديدةٍ مستلهمةٍ منَ الحادثةِ التاريخيةِ .

وعبَر هذه المستوياتِ الثلاثةِ كنّا إزاءَ مقارباتٍ ثلاثٍ يمكنُ تمثيلُها على النحوِ التالي :

- صدى النصِّ لدى القارئِ (تأثيراتُ النصِّ الجماليةِ والمعنويةِ على المتلقي) وهي حالةٌ تتَأتى منْ تلكَ المقاربةِ الانطباعيةِ .

- صوتُ القارئِ في حدودِ النصِّ وعوالمِه (عبَر تأثيراتِ إعادةِ القراءةِ ، وتشكيلِ الصورِ الدراميةِ التي تحاولُ تعميقَ المعنى) .

- صوتُ القارئِ خارجَ حدودِ النصِّ ، واستلهامُ عوالمِه في بناءِ صورةٍ جديدةٍ .

وحينما أتحدثُ عنْ مقاربةِ النصِّ الشعريِّ عبرَ القراءةِ ، فإنني أتحدثُ هنا عنْ ثلاثةِ أنواعٍ من القراءاتِ :

القراءةُ الأولى: قراءةٌ حرفيةٌ لفظيةٌ للنصِّ (وتُعنى أيضاً بخصائصِ النصِّ الشكليةِ) .

القراءةُ الثانيةُ: قراءةٌ تأويليَّةٌ (تستمدُ مقروئيتَها عبرَ التفاعلِ معَ النصِّ باعتبارِه نتاجاً لسيرُورَةِ الانتاجِ) .

القراءةُ الثالثةُ: قراءةٌ تفسيريةٌ (تستمدُ مقروئيتَها من إمكانيةِ إنتاجِ معانٍ ودلالاتٍ جديدةٍ عبَر التفاعلِ معَ السياقِ الاجتماعيِّ (فيركلو ، 2000 : 7) وتتحققُ ، في حالتِنا هذه ، منْ خلالِ الدراما ، وما تمنحُه للمشاركينَ من فضاءاتٍ جديدةٍ للكتابةِ) .

إنَّ التأويلَ الذي تحدَّثْتُ عنْهُ آنفاً ، يشكِّلُ تمهيداً أساسيّاً للانتقالِ مما يمنحُهُ النصُّ لنا إلى ما قدْ قدَّمَتْهُ المعرفةُ التاريخيَّةُ ، سواءٌ أكانتْ هيَ تلكَ المتوَّفرةُ للمشاركينَ أمْ تلكَ التي تمَّ تقديمُها عَبرَ وثائقَ تاريخيَّةٍ عديدةٍ جَلَبَها المشاركونَ خلالَ بحثِهم في مرجعياتٍ تاريخيةٍ ، أو مما قد منحَهُ لهم خيالهم حينَ بدأوا برسمِ صورٍ مستوحاةٍ منْ تلكَ الحادثةِ

meshkaleyyeh - ekram 98 2003/10/18, 9:59 *

التاريخيَّةِ عبرَ محاولةِ الانتقالِ إليها، أو بشكلٍ أدق منْ خلالِ نقلِها إلى "هُنا والآن". تمنحُنا هـذه العمليةُ إمكانيـةَ بناءِ سياقاتٍ جديدةٍ مُبتكـرَةٍ، لا نستطيعُ نفـيَ حدوثِها أو التحقُّقَ منْ حـدوثِها ضمنَ مرجعياتِ التاريـخِ، لكنَّنا في واقعِ الأمرِ نتوقـعُ حدوثَها، فهذه السياقاتُ ليستْ سياقاتٍ هُلاميَّةً آتيةً منَ الفراغِ بلْ هيَ سياقاتٌ تستندُ على معطياتِ النصِّ منْ ناحيـةٍ، ومعطياتِ تأويلِ القصيـدةِ منْ ناحيةٍ ثانيةٍ، والمعرفـةِ التاريخيَّةِ التي نمتلكُها مـنْ ناحيةٍ ثالثةٍ. ومـنْ هذه النقطةِ بالذاتِ تبـدأُ الدراما فعْلَهَا، حيـثُ سيعملُ الخيالُ على إنتاجِ سياقٍ "فالخيالُ حينَ تكونُ لَهُ قيمةٌ لا يُخْتَرَعُ منَ العدمِ، وإنَّمَا قيمتُهُ أنْ يَصِـفَ ما يُرى على السـطـحِ وتحتَ السطـحِ – ثمَّ يغـوصُ بعـدَ ذلكَ إلى "المُـحْتَمَـلِ" و"المُمْكِنِ"، وذلكَ هـوَ الفارقُ بينَ "الخيالِ" قادراً علـى الخَلقِ، وبينَ "العَبَثِ" تائهـاً في العدمِ" (هيكل، 2001 :4). ولذلكَ، فإنَّ مَركَبَةَ الخيالِ تستطيـعُ أنْ تَخْلقَ سياقاً يتألفُ منْ حدثٍ يجري، وشخصياتٍ تتفاعلُ، وأمكنةٍ وأزمنةٍ يجري فيها الحدثُ أو سلسلةُ الأحداثِ، وظروفٍ تحيطُ بهذا الحدثِ، ولغةٍ لفظيَّةٍ وغيرِ لفظيَّةٍ توظِّفُها الشخصيـاتُ للتعبيرِ عن ذواتِها، وتتجاوزُ كونَها لغةً مُحايدةً لتغدوَ خطاباً ذا مرجعيَّةٍ فكريَّةٍ وموقفٍ إنسانيٍّ.

بعدَ القراءةِ الانطباعيَّةِ الأولى للقصيدةِ طلبتُ منَ المشاركينَ أنْ يكتبوا ما يشاؤونَ مُستلهِمينَ القصيدةَ في كتاباتِهم، ولم نكنْ آنذاكَ قدْ بدأنا في الأنشطةِ الدراميَّةِ، سأتناولُ مثالينِ مما كُتبَ:

- المِثَالُ الأوَّلُ:

"ليتَ شيئاً يشترينا ... ...

غير حزنٍ

أيقظَ الإعصارَ دهراً

ليتَ شيئاً يقتلُ الإذعانَ فينا ... ...

ليتَ حُباً يعترينا"

- **المِثَالُ الثَّاني:**

"مرَّ الاثنان قربَ سور عكا القديم حيث كانَ جنودُ نابليون يقيمون تلاّ لرصد الظلال، لقد كانَ صوتُ الرصاص قريباً من المكان، وأزيزهُ يكادُ يخرقُ آذانها، نظرَ الأبُ نظرةَ الحنانِ والطمأنينةِ قائلاً:

لا تخفْ أزيزَ الرصاص، التصقْ بالأرضِ لتنجو"

يُشكِّلُ هذانِ المثالانِ صورةً للاتجاهِ العامِ للكتاباتِ في تلكَ المرحلةِ، وحينما نحاولُ البحثَ عنِ الحواريَّةِ فيهما، سنجدُها خافتةً؛ ففي المثالِ الأولِ، يلجأُ الكاتبُ إلى مواجهةِ الشعرِ بالشعرِ، فيخرجُ صوتٌ مونولوجيٌّ أحاديٌّ، يكشفُ صراعاً ما داخلَ شخصيَّةِ القائلِ، لكنَّهُ صراعٌ متماهٍ معَ وضعيَّةِ الآخرينَ؛ فالخطابُ هو خطابٌ بلسانِ (نحن)، ويبدو التَّلَفُّظُ تَلَفُّظاً عاماً. كما يكشفُ هذا النصُّ أيضاً عنْ أنَّهُ محاكاةٌ لقصائدَ مشهورةٍ منْ حيثُ وزنُها، وإيقاعُها ومفرداتُها؛ يستعيرُها الكاتبُ، ويعيدُ كتابَتها دونَ أنْ نجدَ صوتاً فردياً واضحاً فيها. ولو نظرْنَا إلى المثالِ الثاني، فسنجدُ أنَّ الكاتبَ قدْ لجأ إلى السردِ، وبدأ السردُ يتشكَّلُ عبرَ وصفِ شخصيَّتي القصيدةِ المتحاورتَينِ (الأبِ وابنِه) وحركتِهما والجوِ المحيطِ بهما باستعارةِ كلماتِ القصيدةِ وتراكيبِها، وحينما ينتقلُ الكاتبُ إلى الحوارِ يَستخدمُ تعبيراتِ الحوارِ الحَرْفيَّةِ الواردةِ في القصيدةِ. سنُلاحظُ هنا بأنَّ النصينِ لا يزالانِ يتحركانِ في فضاءِ القصيدةِ "المُغْلَقِ" بشكلينِ مختلفينِ.

أمَّا في المرحلةِ الأولى منْ مراحلِ الممارسةِ الدراميَّةِ، حينما بدأتِ الأنشطةُ الدراميَّةُ التفاعليَّةُ تأخذُ مكانَهَا، بَنى المشاركونَ في أحدِ هذهِ الأنشطةِ المُساندةِ مَشَاهِدَ مُستَلْهَمَةً بشكلٍ مباشرٍ مما تقدِّمُه القصيدةُ مباشرةً. فقدْ شُكِّلَ كلُّ مشهدٍ منْ صورتَينِ ساكنَتَينِ (still images) إحداهما مثَّلتْ بدايةَ الحدثِ، والأُخرى مثّلتْ نهايتَهُ. وقد أنتجوا ما بين الصورتينِ صورةً حركيَّةً بطيئةً (slow motion) تُجَسِّدُ الفعلَ الذي جرى منْ لحظتِه الأولى إلى لحظتِه الأخيرة. وبعدْ أنْ عُرِضَتْ المَشاهدُ، كتبَ المشاركونَ نصوصاً مستَلْهمةً

منها . يمكنُ للمرءِ أنْ يلاحظَ أنَّ هـذه العمليَّةَ حَوّلَتِ الصورةَ الرمزيَّةَ في القصيدةِ إلى صورةٍ مُنفتحة، فبدأتْ تَبْرُزُ صورٌ مُفصَّلَةٌ إلى حدٍّ ما للشخصياتِ التي تُلمِّحُ لها القصيدةُ، وباتَ الحدثُ أكثرَ وضوحاً منْ حيثُ أنَّ قصةً (سياقاً) ما بدأتْ تتشكَّلُ . لننظرَ في الكتابةِ التاليةِ :

نحن نعرف كل شيء ... !

همسها وقد تجلت نظرات الخبث في عينيه ، تراجع إلى الخلف ، وأعطى ظهره للرجل المصلوب على صبارة ...

وفجأة هز سكون الليل صوت ذلك الضابط عندما صرخ بالرجل المنهك لطول التعذيب : "لكن يجب عليك أن تعترف ، عليك اللعنة ألم تتعب من التعذيب ... . لقد أمضينا ليلتين في هذا المكان اللعين دون أن تهمس ببنت شفة" . ثم عاد الصمت ليخيم من جديد . حاول الرجل أن يستجمع قواه المنهكة ليعدل من وقفته أو صلبه ، إن جاز التعبير ، على الصبّارة .

يبدو النصُّ نصّاً سردياً في مجملِه، ولكنَّنا سنلاحظُ أنَّ حواراً قدْ بدأَ يتخلَّلُ السردَ، وبدأتْ تظهرُ ملامحُ شخصياتٍ منْ مواقعَ مختلفةٍ ؛ إحدى هذه الشخصيَّاتِ شخصيَّةُ (الضابطِ) التي بدأتْ تتحدَّثُ منْ موقعِها الاجتماعيِّ والنفسيِّ، وسنلاحظُ تجاوراً ما بينَ أنواعٍ كلاميَّةٍ مُتنوِّعَةٍ (كالسردِ، والحوارِ، والخاطرةِ والمقالةِ)، ويستمرُّ النصُّ على هذا النحوِ إلى آخرِه . بينما سنجدُ أنَّ السياقَ القصصيَّ شُكِّلَ بطريقةٍ أُخرى أيضاً، فَبُنِيَ عبرَ نوعٍ سرديٍّ يَصِفُ وضعيَّةَ إحدى الشخصيَّاتِ، وما يَجري مَعَها عنْ طريقِ السارِدِ . إنَّ المثالَ التالي يُقدِّمُ صورةً لذلكَ :

رجل عجوز مريض . تجاوز الخمسين عاماً . قصير القامة ، نحيل الجسم ، يتكئ على عصاه القديمة . حالته الصحية بدأت تتدهور ؛ فقد أصابه المرض الخبيث "الطاعون" . لا يجد الدواء المناسب ، ابنه في الخارج ، لا يستطيع

أن يبعث له الدواء بسبب الحصار. يشعر باقترابه من الموت، معنوياته تتحطم.

في المرحلةِ الثانيةِ، وحينما بدأتِ المَشاهدُ المبنيَّةُ على ارتجالاتِ المرحلةِ الأولى تتشكَّلُ كانتِ الكتاباتُ تنحو أكثرَ فأكثرَ نحوَ تشكيلِ أكثرِ منْ شخصيَّةٍ، وبدأ حوارٌ يتشكَّلُ أيضاً فيما بينَها. المثالُ التالي يبيِّنُ هذا الأمرَ:

الضابط: لا مجال للإنكار ... لقد كنت شريكاً في سرقة مخازن السلاح ... لقد رأوك ...

(الرجل وللمرة الأولى منذ يومين يبعثر بعض الكلمات ...)

الرجل: لن أقول أي شيء.

الضابط: إذن فأنت لا تنكر ...

الرجل: كنت أتمنى أن أكون مع من قاموا بهذا ... .

(عاد الضابط ليتابع أسلوبه المسرحي المفتَعل مقاطعاً الرجل)

الضابط (صارخا): إذن أنت تعرف من سرق السلاح من المخفر ... . أسماء هيا أريد أسماء.

أمَّا في المرحلةِ الأخيرةِ (مرحلةِ إنتاجِ المَشاهدِ في هيئتِها الأخيرةِ)[53] فقدْ تباينتِ الكتاباتُ، وأخذتْ ملامحُ الحواريَّةِ فيها بالظهورِ في أشكالٍ ومستوياتٍ عديدةٍ، فقدْ تناوبَ فيها الإسهامُ الفرديُّ والجماعيُّ، وباتتْ أكثرَ حضوراً، وبخاصةٍ حينما كانتْ تتجسَّدُ في صورتِها المَشهديَّةِ المُتكاملةِ بما في ذلكَ تنبيرُ الكلامِ المكتوبِ،" لهذا، فإنَّ النصَّ الدراميَّ يتوقفُ أكثر على شروطِ الإفصاحِ وأكثر منْ أيٍّ منَ الأشكالِ النصيَّةِ

[53] من المفيد (هنا) أن يشرع القارئ في قراءة كتابات المشاركين في البرنامج المثبتة في (الملحق 4) قبل أن يستمر في قراءة الدراسة، لأن في ذلك ما يساعده على التفاعل مع فحوى التحليل اللاحق.

الأُخرى" (De Toro, 1995 :11) . وهذا ما سَأتناولُهُ تالياً . سأتناولُ بالتحليلِ النصوصَ التي وصلتْ إلى صورتِها الأخيرةِ في البرنامجِ[54] . فهيَ تعكسُ التحوُّلاتِ التي جَـرْتْ للتَّلَفُّـظَاتِ عبرَ الدراما . ويجدرُ الإشـارةُ إلى أنَّ التحليلَ يستنـدُ بشكلٍ عامٍ إلى الموادِ الشفـويَّةِ والكتابـيَّةِ التـي أُنتِجَـتْ خلالَ البرنامـجِ، وهيَ الحـواراتُ التي أُنْتـجَتْ في الارتجالاتِ الدراميَّةِ، والحواراتُ التي تجـسَّدتْ عبرَ المناقشاتِ خلالَ البرنامجِ، سـواءٌ أكانتْ في المناقشاتِ العامَّةِ أم في مناقشةِ الأنشطةِ الدراميَّةِ والمَشاهدِ المسرحيَّةِ التي عرضَها المُشاركونَ، ولكـنَّ التحليلَ سيركـزُ على الحواراتِ الدراميَّةِ التي تحولتْ إلى مشاهـدَ مسرحيَّةٍ، وقد مرَّتْ بعدةِ ارتجالاتٍ ومُناقشاتٍ، إضافةً إلى كِتابتِها وإعادةِ كتابتِها بناءً على تلكَ المُناقشاتِ والحواراتِ .

لقدَ كانَ مِنْ الضروريِ التركيزُ على مجموعةِ النصوصِ الحواريَّةِ التي أُنجزتْ بهيئتِها الأخيرةِ، لأنَّها لبَّتِ الغايَّةَ الأساسيَّةَ مِنَ البرنامجِ، ومرَّتْ بكلِّ عملياتِ إنتاجِها : الارتجالِ، والنقاشِ، واسـتلهامِ الارتجالِ والإفادةِ منْهُ فـي كتابةِ النصِّ الدرامـيِّ، وقراءتِه، وعرضِه عرضاً أوَّليَّاً، وكتابتِه بصورتِه "النهائيَّةِ"، وعرضِه ضمنَ سلسلةِ المَشاهدِ الأخرى في اللقاءِ الأخيرِ . ومَعَ أنَّ الكتاباتِ والحواراتِ الشفويَّةَ الأُخرى التي لمْ يتمْ اعتمـادُها لا تقلُّ عنها أهميَّةً منْ ناحيةِ كونِها هي أيضاً تشكِّلُ مُروراً بخبرةٍ عمليَّةٍ، فإنَّ حـجمَ هذهِ الموادِ المكتوبةِ والمسجَّلَةِ صوتيَّاً (الشَّفويةِ) يفوقُ ما يمكنُ لهذه الدراسةِ أنْ تتيحَهُ منْ مساحةٍ ووقتٍ . ومعَ ذلكَ، فإنني لجأتُ إليها أحياناً لتبيانِ فكرةٍ أو توضيحِ موقفٍ، أو الإشارةِ إلى عمليَّةٍ ما .

[54] وهذا لا يعني صورتها النهائية، فهي نصوص ما زال العمل في إعادة إنتاجها وتشكيلها ممكناً .

2- مِنَ السِّياقِ إلى الارتجالِ الدراميِّ

إنَّ ما قدَّمَتْهُ لنا القصيدةُ هوَ علامةٌ رمزيَّةٌ لحدثٍ تاريخيٍّ:

... وهما يخرجان من السهل، حيث

أقامَ جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم-

وقدْ شكَّلتْ إطاراً أوليّاً لبناءِ السِّياقِ، وعبرَ الارتجالِ الدراميِّ ومُحَاورةِ هذا الارتجالِ، فقدْ نشأتْ سياقاتٌ لصُوَرٍ عدّةً عبرَ توظيفِ إيحاءاتٍ منْ أسلوبِ (مسرحِ الصورةِ)، فلمْ يُؤخذْ الأسلوبُ بحَرْفِيَّتِه تماماً بل حُوِّرَ ليتلاءمَ معَ الغايةِ المقصودةِ. وقدْ وُظِّفْتْ فيه الأساليبُ التاليّةِ (الملحق 3):

1- صورةُ الكلمةِ.

2- صورةُ الساعةِ: اللعبة، والنقاش.

3- صورةُ الصُوَرِ: الصورةُ الفرديَّةُ، استعراضُ الصورِ، صورةُ الصورِ، بثُّ الحياةِ (الديالوج والمونولوج الداخليان)، الأُمْنِيَةُ فاعلةً.

4- الصورةُ المشكاليَّةُ: الارتجالُ، تشكيلُ الصورِ، المنظوماتُ الزوجيَّةُ والشهود عليها، العرض الجماعي، إعادةُ الارتجالِ، النقاشُ.

وُظِّفَتْ هذهِ الأساليبُ بالتسلسلِ الواردِ أعلاهُ، وقد جَرتْ عليها بعضُ التغييراتِ، وأحياناً، بعضُ الاختصاراتِ بما يتلاءمُ معَ الجوِّ العامِّ للارتجالِ، وبخاصةٍ لتلازمِها مَعَ أنشطةٍ كتابيَّةٍ على مدى البرنامجِ.

فَما السياقاتُ التي أنتَجَها المشاركونَ عبرَ هذهِ الأساليبِ الدراميَّةِ؟ سنشيرُ فقطْ إلى السياقاتِ التي أمكنَ لها الاستمرارُ والتطَّورِ خلالَ البرنامجِ، ويمكنُ تحديدُ هذهِ السياقاتِ على أنَّها نوعينِ منَ السياقاتِ منْ حيثُ السلطةُ وتأثيرُها على الآخَرينَ (شخصيَّاتٍ أُخرى). التصنيفُ في الجدولِ (5) يبيِّنُ ذلكَ؛

meshkaleyyeh - ekram 104 10/18/03, 9:59 PM

سُلْطَةُ حَاكمِ المدينةِ (المحُاصَرةِ) - الجزّار		سُلْطَةُ قائدِ الجَيشِ (المحُاصِرُ) - نابليون	
المثالُ الدرامـيُّ	الشخصيَّاتُ	المثالُ الدرامـيُّ	الشخصيَّاتُ
1- رغبة أحد الجنود في فتح البوابة التي يحرسها لأن الحاكم ظالم . (المشهد 2- الملحق 4) 2- المعاملة القاسية التي يلقاها الجندي الجديد في المعسكر . (المشهد 6 - الملحق 4)	الجنود	1- الجنديان اللذان يرغبان في الرحيل لأن النصر الموعود لم يتحقق . (المشهد 3 - الملحق 4) 2- عقاب الجندي الهارب على الرغم من خدمته المتفانية . (المشهد 6- الملحق 4)	الجنود
قائد الجند الذي يُحمّل مسؤولية الخسائر . (المشهد 8- الملحق 4)	القادة العسكريون	1- اجتماع القادة الذي يسمع فيه نابليون آراء قادته، ولا يأخذ بأي رأي منها . (المشهد 11- الملحق 4)	القادة العسكريون
العائلة الفقيرة التي ترهن بيتها بسبب الحصار . (المشهد 1- الملحق 4) الحداد الذي يفكر بتقديم السيف هدية إلى نابليون إذا ما رفضها حاكم المدينة . (المشهد 10- الملحق 4)	مواطنون	1- العرس المؤجل بسبب الحصار . (المشهد 4- الملحق 4) 2- العاشق الذي يقرر الرحيل وترك حبيبته بسبب الحصار . (المشهد 7- الملحق 4) 3- الرسائل التي يكتبها العاشق لمعشوقته ولا تُرسَلُ بسبب الحصار . (المشهد 9- الملحق 4)	مدينة عكا/ سلطة ومواطنون

الجدول (5) - أنواعُ السُلُطاتِ في المَشَاهِدِ وعلى مَنْ تُؤَثِّرُ

meshkaleyyeh - ekram
105
10/18/03, 9:59 PM

3- مِنَ الارتجالِ الدراميِّ إلى الكتابةِ

كُنتُ قدْ أشرتُ مِراراً في القسمِ النظريِّ من هـذهِ الدراسةِ إلى أنَّ الارتجالَ فعلٌ شفويٌّ أوليٌّ، والفعلُ الشفويُّ يتحوَّلُ في هذا البرنامجِ إلى فعلٍ كتابيٍّ، والفعلُ الكتابيُّ يُترجَمُ إلى فعلٍ سياقيٍّ (عبرَ المَشهديَّةِ) "كلُّ النصوصِ تُبنى بنموذجٍ لغويٍّ لفظيٍّ (نظامِ النَمذجةِ الثانويِّ)، كلُّ أنظمةِ العلاماتِ تُستَقْبَلُ (وتُحلَّلُ) بواسطةِ وسائلِ اللُّغةِ اللفظيَّةِ... على أيَّةِ حالٍ، يجبُ أنْ يكونَ مُمْكِناً استعمالُ الرَّقيمة[55] (النصِّ) ببساطةٍ للإشارةِ إلى بعضِ أنواعِ التَّشَابُهِ، دونَ إعادةِ الحُكمِ على مَسألةِ السببيَّةِ" (Sonesson 2001:).

فالارتجالُ بهذا المَعنى هوَ في جوهرِهِ عَمَلٌ لفظيٌّ، وبواسطتِهِ نقومُ باستقبالِ كلِّ النصوصِ وأنظمةِ العلاماتِ الأُخرى ونحلِّلُها، ولأنَّ الارتجالَ يُقدِّمُ رسالةً نصيَّةً كما يُقَدِّمُ علاماتٍ أُخرى لفظيَّةً وغيرَ لفظيَّةٍ فإنَّنَا نَستقبلُ ونحلِّلُ هـذهِ النصوصَ وتلكَ العلاماتِ عبرَ اللفظيِّ؛ فإذا ما كانتِ الشفويَّةُ تُحقِّقُ غايةَ اكتمالِ المعنى، إذنْ، فما الذي يدفعُ بنا إلى كتابتِه؟ إنَّ الكتابةَ ليستْ مجردَ وسيطٍ، فهيَ ليستْ مجردَ وسيلةٍ تنتقلُ منْ خلالِها المعارفُ والمشاعرُ، بلْ هيَ أكثرُ منْ ذلكَ، فالتفكيرُ واللغةُ يتداخلانِ بصورةٍ غيرِ قابلةٍ للانفكاكِ، اللغةُ في ممارستِها تمنحُ إمكانيَّةَ التفكيرِ، كما يمنحُ التفكيرُ اللغةَ إمكانيَّةَ أنْ تُطوِّرَ ذاتَها، وأنْ تُنتِجَ صِيغاً ودلالاتٍ جديدةً. الكتابةُ تجلِبُ الكلامَ لوعيِ الوعيِ (awareness consciousness).

فالكتابةُ ليستْ مُجرَّدَ كلامٍ مكتوبٍ، كأنْ يأتي القولُ أولاً ثمْ تليهِ الكتابةُ، بلْ هُما عمليتانِ مُتداخلتانِ، وفي الوقتِ نفسِهِ فإنَّ مبادئَ مُختلفةً تُنَظِّمُ كلاً منهما "الكتابةُ إذنْ لديها إمكانيَّةٌ كوسيلةٍ قويَّةٍ لتنميةِ الفهمِ الذاتيِّ لدى المرءِ في الموضوعِ الذي يُكْتَبُ فيهِ" (Haneda, 2001).

[55] Label

meshkaleyyeh - ekram 106 10/18/03, 9:59 PM

الكتابةُ اجتماعـيَّةٌ وحواريَّةٌ، فهيَ لا تختلـفُ عنِ الكلامِ، بلْ هيَ أحدُ تجليـاته، وهيَ أحدُ مظاهرِ وجوده. إذا ما كانتِ التَّلَفُّـظَاتُ هيَ تَلَفُّظَاتٌ شفويَّةٌ أمْ كتابيَّةٌ؛ فإنَّها مَربوطةٌ بسلسلةٍ حواريَّةٍ، وكلٌّ منها هو ردٌّ على تَلَفُّظٍ سابقٍ، وَتَوقُّعٍ لردٍّ لاحقٍ. والكاتبُ في كتابته يمارسُ حواراً داخليّاً فيما بينَهُ وبينَ معارفه الناتجةِ عنْ تجاربه المُكتسَبَة وخبراته المُتنوِّعَـة، وهذه المعارفُ المُتنـوِّعَةُ تَتَجلَّى على شكـلِ خطابـاتٍ (discourses). وهذه الخطابـاتُ هيَ خطابـاتُ آخرينَ، وبهـذا المَعنى، فإنَّ الكاتـبَ يتحـاورُ مَعَ الخطابـاتِ الأُخرى، وَيُعيدُ إنتاجَها بطريقـة جديدةٍ تَعكسُ أسلـوبَهُ الشخصيَّ، ونظرتَهُ الخاصَّةَ، وهوَ بهذه العمليَّةِ يُنتِجُ معرفةً وتعلُّماً جديدَينِ. إنَّ الكتابةَ هيَ فرصةُ الكاتبِ في ممارسةِ المعرفةِ في سيـاقٍ عمليٍّ، ولهذا فـإنَّ "هذه الفرصةَ في الانتقـالِ المُتبَادلِ ما بـينَ النصِّ والذاتِ هيَ السببُ في التعاملِ مَعَ الكتابةِ كواحدةٍ منْ أهمِّ وسائلِ التعلُّمِ فعاليَّة" (1987 ,Langer & Applebee).

للكتابةِ دورٌ جوهريٌّ في توفيرِ إمكانيَّةٍ مُناسبةٍ تماماً لبناءِ المعرفة؛ فالكاتبُ يحاولُ التواصلَ مَعَ ما يفهمُهُ حولَ الموضوعِ أو الحالةِ مَعَ مُتلقينَ آخرينَ أو مَعَ الكاتبِ نفسه في مناسَبَةٍ مُستقبليَّةٍ. وأكثرُ منْ ذلكَ، فإنَّ النصَّ كنتيجـةٍ هوَ مصدرُ معلوماتٍ، ولتوسيعِ ذلكَ فعلى المُتلقي أنْ يؤوِّلَهُ. وتكونُ الكتابةُ أكثرَ قوةٍ حينَ يكونُ النصُّ قد كُتبَ أو أنَّهُ ما زالَ في حالةِ تكوّنٍ، ويتمُّ التعاملُ معَهُ كهدفٍ يبذُلُ الكاتبُ جُهداً منْ أجلِ إثباته. ومنْ أجلِ تحويلِ النصِّ فإنَّ على المرءِ -وإلى درجةٍ معينةٍ- أنْ يحوِّلَ فَهمَه أيضاً.

meshkaleyyeh - ekram 107 10/18/03, 9:59 PM

4- مِنَ الكتابةِ إلى المَشهدِ

التفاعليَّـةُ ما بينَ الشفويِّ والكتابيِّ وبالعكـسِ، تَمنحُ المُمَارِسَ لكليـهما معاً في سياق متكامل إمكانات الاثنين معاً، ويضعُهما في سياقِ فعلهما الطبيعيِّ. ولذلكَ، فإنَّ عمليَّةَ انجلاء النُصوصِ المكتوبة وانكشافها منْ قِبَلَ المشاركينَ تَجري مُحقِّقَةً تفاعلاً مُتَبَادَلاً يُنتجُ خبرةً تَلَفُّظيَّةً مُتَنوِّعَـةً، وتُفضي إلى كلامٍ منْ طرازٍ جديدٍ "فالنصوصُ المكتوبةُ يمكنُ أنْ تُقرأ، وأنْ تُعـادُ قراءتُها، صمتـاً أو صوتاً، سـواءٌ أكانَ ذلكَ منْ قِـبَلِ الكاتبِ أو قـرَّاءٍ لاحقين – سيكونـونَ، بشكلٍ نقديٍّ، مُستجـوبين أو مُعدِّلينَ، ومَعَ كلِّ نسخـةٍ مُتتاليةٍ للنصِّ يتوفرُ الأساسُ لانعكاسٍ جديدٍ وصيغةٍ جديدة" (Chang & Wells, 2000).

إنَّ تحوُّلات (الانتقـالِ منْ حالـةٍ إلى أُخرى) التي استكشـفـنَاها، تتيـحُ لنـا الآنَ استكشافَ حركـيَّةِ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّـة، وقد اعتمدْتُ طريقةَ تقديمِ صـورةٍ عامَّةٍ لتحوُّلاتِ إنتـاجِ التَّلَفُّظَاتِ أولاً، ومنْ ثمَّ تقسيـمُها بناءً على تحوُّلاتِها الداخلـيَّةِ، كما يلي:

أولاً – تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ مِنَ السردِ القَصصيِّ إلى النصِّ الدراميِّ.

ثانياً – تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ مِنَ النصِّ الشَفويِّ الارتجاليِّ إلى النصِّ المكتوبِ.

ثالـثـاً – تحـوُّلاتُ التَّـلَـفُّظِ مـا بـينَ نصِّ الحـوارِ ونـصِّ الملاحـظـاتِ الإرشـاديَّةِ (Ingarden,1973).

رابعاً – تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ مِنَ النصِّ الدراميِّ إلى النصِّ في سياقِ العرضِ.

meshkaleyyeh - ekram 108 2003/10/18, 9:59 *

■ حركيَّةُ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّةِ في سياقاتِ فِعْلِها

تَنتُجُ التَّلَفُّظَاتُ عنْ وجودِ مُتَلفِّظِينَ يمارسونَ فعلَ التَّلَفُّظِ، سواءٌ أكانَ المُتَلَفِّظُونَ أشخاصاً حقيقيِّينَ يُنتجونَ تَلَفُّظَاتِهم (خطاباتِهم) في سياقٍ واقعيٍّ أمْ يُنتجونَها في سياقٍ تخيليٍّ؛ فتمتزِجُ أشخاصُهُم بشخصياتِهم، ويُنتِجُونَ تَلَفُّظَاتٍ جديدةً تَنتُجُ عنْ تخيُّلِهم لأشخاصٍ/ شخصيَّاتٍ أُخرى، ويَبتكِرونَ، فرضيّاً، خطاباتِهم. ولذلكَ، فإنَّ الدراما تُتيحُ ممارسةَ حوارٍ على المستوى الواقعيِّ فيما بينَ الأشخاصِ (المشاركين)، وعلى المُستوى التخيُّليِّ فيما بينَ الشخصيَّاتِ (المُختَلَقَة)، إضافةً إلى الحوارِ الذي ينشأُ عنْ تفاعليَّةٍ ما بينَ أشخاصٍ وشخصيَّاتٍ المُستوَيين أيضاً. وعليهِ، فإنَّ المشروعَ قدْ ركَّزَ على إنتاجِ الشخصيَّاتِ، والحفرِ فيها، ضمنَ سياقاتِ فعلِها.

بُنِيتْ، أثناءَ البرنامجِ، عشراتُ الشخصيَّاتِ، منها ما استمرَّ العملُ عليها، وتَّم تطويرُها إلى مستوىً جديدٍ، ومنها من بقيتْ على حالها كما بُنِيَتْ في المرَّةِ الأولى، ومنها ما اشتُغِلَ عليها قليلاً ثمَّ تمَّ التحوُّلُ عنها، وتركُها لصالحِ مشاهدَ دراميَّةٍ أُخرى أفضَتْ إلى استبعادِها. وقد تمَّ العملُ في هذهِ الشخصيَّاتِ بأشكالٍ مُختلفَةٍ، عُمِّقَتْ شخصيَّاتٌ وَتُرِكَتْ شخصيَّاتٌ أُخرى على حالها، فلمْ تكنْ مَرْكَزاً لفعلِ التجريبِ على الرغمِ من أنَّها تـأثَّرتْ بهِ بشكلٍ أوْ بآخرَ. لقدْ كانَ منَ المفيدِ أنْ نبدأَ العملَ في إنتاجِ سياقاتٍ كثيرةٍ تضمَّنَتْ عدَّةَ شخصيَّاتٍ كي يأخذَ العملُ، تدريجيّاً، منحًى يتعلقُ بتحديدِها أكثرَ فأكثرَ ضمنَ عددٍ محدودٍ منَ المَشاهدِ يمكنُ العملُ عليهِ بصورةٍ مركزةٍ.

في إطارِ هذهِ المُمارسةِ ابتُكِرَتْ الشخصيَّاتُ الدراميَّةُ في ثلاثِ طبقَاتٍ منْ حيثُ تكوينُها:

الطبقةُ الأولى: وتمثِّلُ الشخصيَّاتِ التي تتحرَّكُ ضمنَ حدودِها الاجتماعيَّةِ أو القيميَّةِ المُتعارَفِ عليها والمألوفة (السائدةِ في العرفِ الاجتماعيِّ لهذا المجتمعِ أو ذاك، والتي قدْ لا تبدو كذلكَ حينَ يكونُ فِعْلُ الشخصيَّةِ كاسراً

meshkaleyyeh - ekram 109 2003/10/18, 9:59 *

لأعرافٍ اجتماعيَّةٍ في سياقٍ اجتماعيٍّ آخرَ غيرِ الذي أنتَجَها).

الطبقةُ الثانيـةُ: وتمثِّلُ الشخصيَّاتِ التي تحاولُ التحرُّكَ خارجَ تلـكَ الحدودِ الاجتماعيَّةِ لغاياتٍ مُعيَّنَةٍ تكسرُها أو تكادُ ثمَّ تعودُ إلى وضعيَّتِها في حدودِها.

الطبقةُ الثالثـةُ: وتمثِّلُ الشخصيِّاتِ التي تتجـاوزُ حدودَها وتُنْتِجُ حدوداً جديـدةً أُخرى وتتجاوزُها ثانيـةً لِتُنْتِجَ حدوداً أُخرى وهكذا. ومنَ المفيدِ الإشـارةُ هنا إلى أنَّهُ ليسَ بالضرورةِ أنْ تكـونَ كلُّ شخصيَّةٍ إنسانيَّةٍ أو متخيَّـلَةٍ مُبيَّنَةً ضمنَ هذا التَّصـوُّرِ بشكلٍ حادٍّ (هذهِ الطبقـاتُ الثلاثُ قد تنطبقُ على شخصـيَّةٍ واحـدةٍ في آنٍ واحـدٍ في سيـاقٍ معينٍ، أو أنْ تتنـاوبَ هـذهِ المستوياتُ لدى الشخصـيَّةِ نفسِها في ظروفٍ مختلفةٍ، وأزمنةٍ وأمكنـةٍ مختلفةٍ، وفي وضعيَّاتٍ مختلفةٍ).

تبدو الطبقةُ الأولى ضروريَّةً لعملٍ يهدفُ إلى تعميقِ تعدديَّةِ الأصواتِ فهماً وممارَسةً، ويتطلَّبُ إنتاجُ شخـصيَّاتٍ كثيرةٍ، وبخاصَّةٍ حينما يكونُ الأمـرُ مُتعلِّقاً بمشاركينَ يحتكُّونَ بأنشطـةٍ دراميَّةٍ للمرةِ الأولى فـي حياتِهم، فقـدْ كانَ لذلكَ أهميَّتُـهُ منْ حيثُ إدراكِ تنوُّعِ الشخصيَّةِ الإنسانيَّةِ وتَنـوُّعِ فعلِها اتجاهَ أيِّ حدثٍ استناداً إلى المسافةِ التي تفصلُهـا عنْ هذا الحدثِ. قد تبدو هذهِ الشخصيَّاتُ أوْ بعضُها شخصيَّاتٍ نمطيَّةً[56] (جندياً، تاجراً، حاكماً، وزيراً، قائداً، أو...) أو هيَ ذاتُها شخصيّاتٌ لها صورةٌ مَبنيَّةٌ جاهزةٌ (فالجنديُّ يطيعُ الأوامرَ ويحاربُ، التاجرُ يجري وراءَ المـالِ، القائدُ يُلقي الأوامرَ، الأمُّ حنونةٌ). ولكنَّ ذلكَ هوَ الخطوةُ الأُولى في كشفِ القشرةِ الأولى من تَنوُّعِ الأفعالِ والخطاباتِ بناءً على تنوُّعِ الأنماطِ البشريَّةِ وموقعِها الاجتماعيِّ. غيرَ أنَّهُ لا تُظهرُ انفعالاتُ الشخصيَّةِ الإنسانيَّةِ، وفعلَها وردَّ فعلِها إلا في حدودِ ما هوَ مُتعارفٌ عليهِ مجتمعياً اتجاهَ هُويَّةِ هذهِ الشخصيَّةِ أوْ تلكَ في إطارِ التعريفِ الاجتماعيِّ لها. أمَّا الطبقةُ الثـانيةُ منْ طبقاتِ بناءِ هذهِ الشخصيَّةِ فتتطلبُ إدراكَ

56 المقصود بالنمطي هو ما يتم تحويله إلى نموذج أعلى لا يسمح بسمة فردية، بل يغدو صورة جماعية لأفراد من المجتمع.

meshkaleyyeh - ekram 110 2003/10/18, 9:59 *

خصوصيَّتِها البشريَّةِ، وتفاعـلاتِها وانفعالاتِها الخاصَّةِ جداً اتجاهَ حدثٍ ما، وهذا يختلفُ منْ شخصـيَّةٍ إلى أُخرى في حدودِ موقـعِها الاجتماعيِّ، فالـتباينُ بينَ جنديٍّ وآخـرَ اتجاهَ حادثةٍ ما هو تبايـنٌ يقعُ في حدودِ ما هوَ مُتعارفٌ عليـه منْ تعريفٍ للجنديِّ. وأمَّا الطبقـةُ الثالثةُ، فهيَ الطبقةُ التي تنتقلُ بنا إلى تجاوزِ تلكَ الحدودِ أحياناً، واشتباكِها ببعضِها البعضِ في أحيانٍ أُخرى، وتظهرُ الشخصيَّةُ الإنسانيَّةُ هنا في صورةٍ مُغايرةٍ لِمَا يمكنُ أنْ تكونَ عليهِ في الطبقتينِ الأولى والثانيةِ، حيثُ أنَّ فعلَها، بما فـي ذلكَ تَلَفُّظَاتُها (التي تصبحُ تَلَفُّظَاتِها الفرديَّةَ) تُظْهِرُ التباينَ بينَ شخصيَّةٍ إنسانيَّةٍ وأُخرى (في الحياةِ الواقعيَّةِ أو في الحياةِ المُتَخَيَّلَةِ) بناءً على مدى تماهي تَلَفُّظَاتِها بتَلَفُّظَاتِ الآخرينَ أو مدى حضورِ تَلَفُّظَاتِها في سياقٍ حواريٍّ مَعَ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ.

لقدْ حاولنا في هذا البرنامجِ أنْ نشتغلَ على هذه الطبقاتِ الثلاثِ باعتبارِ أنَّ البرنامجَ لا يستهدفُ تحويلَ المُشتركينَ فيهِ إلى ممثِّلينَ أو كُتَّابِ مَسرَحيين (وإنْ كانَ ذلكَ يساعدُ منْ يرغبُ في ذلـك) بلْ كانَ الهدفُ الأساسيُّ يَتمـثَّلُ في نُقطتين؛ الأولـى: إدراكُ أهميَّةِ تعدِّدِ الأصواتِ في الحياةِ الاجتماعيَّةِ وأهميَّةِ إدراكِ الآخرِ والتفاعلِ مَعَهُ بناءً على إدراكِنا لتَلَفُّظَاتِهِ والموقعِ الذي تجيءُ منْهُ. الثانيةُ: ممارسةُ هذا الإدراكِ في السياقِ الواقعيِّ الحياتيِّ اليوميِّ، وممارستِـهِ عبرَ حالةٍ فنيَّةٍ تخيليَّةٍ دراميَّةٍ تتيحُ للمشتـركينَ استكشافَ علاقاتِ الواقعِ والتخيُّلِ في سياقٍ منَ الفعلِ في كليهِما، وأيضاً فيما بينَهُما.

إنَّ النظرَ في تكويـنِ الشخصيَّاتِ يُتيحُ لنا إمكـانيَّةً لرؤيةِ تلكَ المُقارَباتِ، ومنَ المُفـيدِ الإشارةُ إلى أنَّ هذه الشخصـيَّاتُ قدْ بُنِيتْ عبرَ استقصائِها بـالمستوياتِ الثلاثةِ الآنفةِ الذكرِ بشكلٍ مُتَدَرِّجٍ منَ الأبسطِ إلى الأكثرِ تعقيداً وتركيباً. في الجدول (6) سردٌ بجميعِ الشخصيَّاتِ الإنسانيَّةِ التي تمَّ استقصاؤهَا دراميَّاً والتي وردتْ في المَشاهدِ النهائيَّةِ بوضعيَّاتٍ مُختَلِفَةٍ.

وقدْ تمَّ الاشتغالُ على هذهِ الشخصياَّتِ بأشكالٍ مُتَفاوتَةٍ، ولكيْ تكتملَ الصُورةُ، فإنَّ المثـالَ التالي يعكـسُ صورةً لتلكَ الحركـيَّةِ التي عَملـتْ على تعميـقِ الشخصـيَّةِ، واكتشافِ أبعادٍ جديدةٍ فيها عبرَ الارتجالِ الدراميِّ. ففي الارتجالِ الأوَّلِ لـ (حارسا بوابة

meshkaleyyeh - ekram 111 10/18/03, 9:59 PM

الشَّخصيةُ	عَـددُ مـرَّات تكرَارِهـا
جندي	9
قائد عسكري (1 أنثى)	7
عجوز	3
شاب	4
أم	4
فتاة	2
الحاكم	2
قائد الجيش	2
رجل	1
حداد (مهني)	1
طفل	1
أب	1
المجموع	**37**

الجدول (6) الشخصيات وعدد مرات التكرار

المدينة/ المشهد 2 – الملحق 4) أُنتجَ نَصٌّ كُتِبَ على النحوِ التالي :

الحارس الأول : ما رأيك أن نفتح الباب؟

الحارس الثاني : اصمت الآن ، ليس الوقت وقت المزاح . (ينتفض ، ويقف أمامه)

الحارس الأول : بل إنني في غاية الجدية .

حينما أُعيدَ تمثيلُ المَشهدِ المكتوبِ بهدف تعميقه ، اتجهَ النقاشُ إلى الكيفيَّةِ التي يمكنُ منْ خلالِها تحقيقُ ذلكَ ، وخلالَ ذلكَ قُدِّمتْ اقتراحاتٌ عديدةٌ ، وقامَ المشاركانِ اللذانِ أنتجا هذا المشهدِ بإعادة الارتجالِ عبرَ استخدامِ أسلوبِ (الصورة المشكاليَّة) (الملحق 3) ويتضمَّنُ هذا الأسلوبُ ما يُساهمُ في تعميقِ الشخصيَّةِ الفرديَّةِ عبرَ ارتجالِ مُونولوجٍ خاصٍّ بها ، وقد أسفرَ هذا المونولوجُ عنْ تحوُّلٍ لدى إحدى الشخصيتينِ (الحارس الثاني)

meshkaleyyeh - ekram 112 2003/10/18, 9:59 *

التي ارتأتْ بأنَّها قد تبدأُ بالتفكيرِ في الاقتراحِ المُقدَّمِ لها، وهنا تبدأُ الشخصيَّةُ بالاستجابةِ للتَّلَفُّظَاتِ، وكأنَّها استُدرجتْ إلى ما يقترحُهُ (الحارسُ الأولُ) عبرَ خوضِها لنقاشٍ له علاقةٌ بالتفاصيلِ، وتبدأُ القيمةُ المبدئيةُ بالتواري شيئاً فشيئاً إلى أنْ يصلَ الأمرُ بها إلى أنْ تبدأَ بالتفكيرِ في الاقتراحِ الذي اعتبرتْهُ (مزحةً) في البدايةِ، وتصدَّتْ له (مُنتفضَةً) ليغدوَ حالةً (جديَّةً) مُمْكِنَةً. (يمكنُ النظرُ لاحقاً إلى التفاصيلِ تحتَ عنوانِ: ما بينَ نصِّ الحوارِ والنصِّ الإرشاديِّ).

وقدْ مرّت هذهِ العمليّاتِ في سياقِ عددٍ من التحولاتِ، أبرزُها:

١- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ منَ السردِ القصصيِ إلى النصِّ الدراميِّ

إنَّ المَشَاهدَ التي كُتبتْ تبدأُ جميعُها منْ حبكةٍ قصصيَّةٍ آتيةٍ من سياقٍ ارتجاليٍّ، "جوهرياً، القصَّةُ هيَ الخطوطُ السرديَّةُ الأساسيَّةُ (الخطوطُ العريضةُ): الحبكةُ هي الوسيلةُ التي بواسطتِها يتمُّ بناءُ الأحداثِ وتقديمُها" (Aston & Savona,1998 :21). وانبنتْ المَشَاهدُ في أولِ أشكالِها بتأثيرٍ منْ غوايَةِ القصِّ التي هيَ أكثرُ حضوراً لدى المشاركينَ وتأثيراً فيهم، فهي جزءٌ منَ النسيجِ الثقافيِّ لهم، بينما عالمُ النصِّ الدراميِّ ليسَ لهُ الحضورُ نفسُهُ. جاءتِ الكتاباتُ الأولى للمشاركينَ عبرَ مزيجٍ منَ القصِّ ومونولوجيَّةِ القاصِّ، فهي مشحونةٌ بصوتِ الكاتبِ، يتخلَّلُ صوتُ الكاتبِ عَالَمَ القصِّ، ويُلقي مواعظَهُ الأخلاقيَّةَ وأحكامَهُ، وتقييماتِه المباشرةَ والإنشائيَّةَ، سواءٌ أكانَ ذلكَ اتجاهَ الحدثِ والشخصيَّاتِ أو اتجاهَ المتلقي المُفترَضِ، وفيما يلي بعضُ الأمثلةِ:

الذي وقف كشيخٍ جبار وقد أبى أن يتهاوى.

وقد استمات ورفاقه بالدفاع عن المدينة

meshkaleyyeh - ekram 113 2003/10/18, 9:59 *

تحول هو وجسده إلى حجرٍ من حجارة هذا السور العظيم ، يروي عبر العصور هذا التاريخ المثقل بالجراح والتطمينات ... ...

تُرى هل سيخترق صوت جديد هذا الصمت فيصبحون ثلاثة ... ... أم سيعلن الحكم؟!

من بعيد ...أرى أشعة الشمس الذهبية تحط على شجرة البلوط الشامخة التي تعكس ظلها على الحصان الأبيض الأصيل الواقف بجانب بيتي المتداعي. . .

حينما يبدأُ تحويلُ النصِّ منْ بنْيَتِه السرديَّةِ إلى بنْيَتِه الدراميَّةِ فإنَّهُ قدْ "يخسرُ" صوتَ الكاتبِ المُباشرِ الذي يحاولُ منْ خلالِ هذا الصوتِ أنْ يمنحَ النصَّ المَعنى الذي يتطلعُ إليه، ولكنَّهُ بالمقابلِ يفرضُ هيمنتَهُ على النصِّ، وتبدو الشخصيَّاتُ التي يُشكِّلُها لا صوتَ لها، بلْ إنَّهُ يُلَقِّمُها صوتَهُ، سواءٌ أكانَ تأييداً لموقفٍ أم اعتراضاً عليه. وفي هذا السياقِ يتساءلُ باختين "إلى أيَّةِ درجةٍ يمكنُ للكلماتِ في الأدبِ أنْ تكونَ صافيّةً، وغيرَ مشيَّأة، وذاتِ صوتٍ مُفْرَدٍ؟" (110 :1986). ويجيب قائلاً: " منَ الممكنِ ذلك لكلمةٍ حيث *المؤلفُ* لا يسمعُ صوتاً آخر، حيث يُتَضمّنُ *فقط* المؤلفُ *وكلُّ* المؤلفِ" (110).

في مُناخِ الدراما تلعبُ الأساليبُ المسرحيَّةُ دورَها في تحويلِ النصِّ الدراميِّ المكتوبِ (الذي كانَ يقتربُ كثيراً منَ البنيةِ الحكائيَّةِ المُونولوجيةِ التي يطغى فيها صوتُ المؤلفِ ووجهةُ نظرِه) إلى نصٍّ مسرحيٍّ يتراجعُ فيه صوتُ المؤلفِ كصوتٍ مُزاحمٍ لأصواتِ الشخصيَّاتِ في البنيةِ المكتوبةِ، وتتقدمُ فيه أصواتُ الشخصيَّاتِ (أحياناً ترتدي إحدى الشخصيَّاتُ صوتَ المُؤلفِ، وفي أحيانٍ أخرى يتجلَّى صوتُ المُؤلفِ في محتوى الرسالةِ الكليَّةِ التي يُنتجُها الحوارُ كَمُحصِّلَةٍ لفاعليَّتِه.

في الكتاباتِ الأُولى للمشاركينَ كانَ التراوحُ ما بينَ النَّصَّينِ (النصِّ الدراميِّ والنصِّ المسرحيِّ) يتَّخذُ مستوياتٍ مختلفةً، على الرغمِ من أنَّهُ كانتْ تَطغى عليه غالباً روحيَّةُ

النصِّ الدراميِّ، سنرى بذورَ تَشكُّلِ الدراميِّ في النصِّ التالي:

"ذهبت أيام الحصاد لكن لا أحد يعلم إذا كانت قد ذهبت دون رجعة، لم تعد حياة أهل عكا كما كانت قبل الحصاد فقد كان يمتزج بها القليل من الإحباط والخوف، ومع أن فرحتهم أكبر قيمة من الخوف، لكن الخوف كان ينهشه محاولاً الانقضاض عليه وهزيمته ..."

ولكنَّ هذا النصَّ لم ينمُ باتجاهِ النصِّ المسرحيِّ، بل استمرَّ على هذا النحوِ. ويمكنُ لنصٍّ كهذا أنْ يكونَ مُنطَلَقاً لتفاعليَّةٍ اجتماعيَّةٍ وتَلَفُّظيَّةٍ منْ قِبَلِ المُشاركينَ تُشكِّلُهُ على صورةِ نصٍّ مسرحيٍّ. سنجدُ ذلكَ في المثالِ اللاحقِ (سيف لأحدهما/ مشهد 10 – الملحق 4)، فبعدَ تعميقِ العملِ دراميّاً في هذا النصِّ منْ خلالِ تمثيلِهِ ومناقشتِهِ والتفاعلِ مَعَهُ، بدأ في التحوُّلِ لصالحِ أنْ يكونَ نصّاً مسرحيّاً، ففي الكتابةِ الأولى كانَ النصُّ مكتوباً على النحوِ التالي:

كان يطمح لأن يستفيد لأبعد حد من حصار المدينة، لم تكن صناعة السيوف بشكل مباشر هي وسيلته لذلك ... ... وكانت في نفس الوقت الوسيلة ... ...

لقد قرر أن يصنع سيفاً مذهباً ويهديه للجزار في حال انتصاره وتلمع عيناه بشغف عندما يتصور هذا الموقف ويسرد في القول، وما بين الكور والمطرقة والسندان يبدأ بتقديم السيف للجزار ...

إنَّ صوتَ السارد هذا اختَفى تماماً حينما تمَّ الاشتغالُ على إعادةِ إنتاجِ المَشهدِ مسرحيّاً مرةً أُخرى، واكتَفى النصُّ بعدَ أنْ أُعيدتْ كتابتُهُ بجسدِ الحوارِ، وبقليلٍ منْ الملاحظاتِ الإرشاديَّةِ. بينما سنجدُ في مثالٍ آخرَ (جندي جديد في المعسكر/ مشهد 6– الملحق 4) آليَّةً مختلفةً لإنتاجِهِ، فقدْ بُنِيَ النصُّ المكتوبُ على شكلِ نوعٍ قصصيٍّ تماماً يتخلَّلُهُ بعضُ الحوارِ، وقدْ انخلقتْ إشكاليَّةٌ في تحويلِهِ إلى مشهدٍ مسرحيٍّ، وقد حُلَّتْ هذهِ الإشكاليَّةُ عبرَ الاشتغالِ على تسويةٍ ما بينَ مُتطلَّباتِ السردِ القصصيِّ وما بين

meshkaleyyeh - ekram 115 10/18/03, 9:59 PM

مُتطلبَـات المشهدِ المسرحيِّ، فتجاورَ كلا النوعـينِ عبرَ اقتراحِ تشريـحِ النصِّ إلى أربعةِ مَشاهدَ مُتفاوتةِ الطولِ لحلِّ الإشكاليَّةِ التي تمثَّلَتْ في وجودِ تَداخلٍ ما بين الأمكنةِ التي يحدثُ الفعلُ على أرضِها، فانقَسَمَ المشهدُ إلى ثلاثةِ أمكنةٍ (ساحة المعسكر، الزنزانة، مكتب الضابط). وقد حدثَ ذلكَ في (مشهد عرس مؤجل/ مشهد 4- الملحق 4) الذي تحرَّكَ الفعلُ فيهِ بين مكانينِ (ساحة المدينة، بيت مسعود).

2- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ منَ النصِّ الشفويِّ الارتجاليِّ إلى النصِّ المكتوبِ

إنَّ أولَ ما يمكنُ ملاحظتُهُ أنَّ النصَّ الارتجاليَّ الشفويَّ أطولُ منَ النصِّ المسرحـيِّ المكتوبِ، ففي مشهـدِ (حارسا بوابة المدينة/ المشهـد 2 – الملحـق 4) كانَ عددُ كلماتِ النصِّ الشفويِّ (233) كلمةً، بينما كانَ عددُ كلماتِ النصِّ المكتوبِ (144) كلمةً. هذا اتجاهٌ عامٌّ في جميعِ الكتابـاتِ التي أُنْتِجَتْ. ففي حالةِ تحويلِ النـصِّ الشفويِّ (المُسجَّلِ صوتيَّـاً) إلى نصٍّ مكتـوبٍ يتدفقُ النـصُّ الشفويُّ في الارتجـالِ (كي لا يبدوَ مُتعـثِّراً، فاستمرارُ الكلامِ يغدو ضرورياً لاستمرارِ المشهدِ). إنَّ انقطاعَ الكلامِ سيبدو وكأنَّهُ انهيارٌ للمشهدِ. في النصِّ الشفويِّ الارتجاليِّ لا يبدو أنَّ هناكَ لحظةَ نهايةٍ، وكأنَّ النصَّ يظلُّ في شعورِ المشتركينَ فيهِ ناقصاً دائماً. بينما النصُّ الكتابيُّ أكثرُ انتقائيَّةً، فهو أكثرُ تأملاً، وأكثرُ تمَّهلاً في استخدامِ الكلماتِ، النصُّ المكتوبُ يمكـنُ مشاهدتُهُ، والتأكدُّ مما وردَ، ومما لم يَرِدْ، فهنـاكَ سيطرةٌ للكاتبِ على نـصِّه، بينما في النصِّ الشفـويِّ، فإنَّ النصَّ يكونُ قد صارَ وراءَ مُتَلَفِّظِه، ولذا، فإنَّ تأكيدَ الكلامِ أو الخوفِ منِ انخلاقِ الالتباسِ أو سوءِ الفهمِ يقتَضي "التكرار". في النصِّ الكتابيِّ مساحةُ الانتقاءِ والإقصاءِ أشدُّ حضوراً منها في النصِّ الشفويِّ، لذلكَ، فإنَّ تفاعلاً حيوياً ينشأُ بينَ نوعينِ منَ التَّلَفُّظِ يتقاطعانِ، ويتباعدانِ. أمَّا في حالةِ استلهامِ النصِّ الشفويِّ (عبرَ الذاكرةِ) منْ أجلِ نصٍّ مكتوبٍ، فالحالةُ هنا مختلفةٌ، حيثُ أنَّ إمكانيَّةَ الموازنةِ بينَ النصَّينِ تبدو أكثرَ صعوبةً، ففي النصِّ

meshkaleyyeh - ekram 116 10/18/03, 9:59 PM

المكتوبِ تظهرُ إيحاءاتٌ تمَّ توظيفُها فيهِ مُستلهَمَةً مـنَ النصِّ الشفويِّ الارتجاليِّ، وهذهِ الإيحاءاتُ قد تكونُ موقفاً، حالـةً، فكرةً، قيمةً، صورةً، كلمةً... ثمَّ يُنشِئ الكاتـبُ نصَّهُ "الجديدَ". إنَّ فاعليَّةَ الكتابةِ في هذه الحالةِ هيَ أكثرُ حضوراً منْ فاعليَّةِ تحويلِ النصِّ الشفويِّ ليغـدوَ ملائماً لهيئةٍ كتابـيَّةٍ. (انظر المشاهد: حارسا بوابة المدينة/ المشهـد 2 – الملحق 4، العودة إلى فرنسا/ مشهد 3–الملحق 4، عاشقان/ مشهد 7 –الملحق 4).

3- تحوُّلات التَّلَفُّظِ ما بينَ نصِّ الحِوارِ ونصِّ المُلاحظاتِ الإرشاديَّةِ

في (حارسا بوابة المدينة/ المشهـد 2 – الملحق 4) ينتَهي المَشهدُ بالنـصِّ الإرشاديِّ التَالي:

(ينظران معاً إلى الباب)

لم تكنْ هذهِ الإيماءةُ (ينظران) واردةً في أوَّلِ ارتجالٍ لهذا المشهدِ، وينتهي المَشهدُ دونَها، فالحوارُ بينَ الحارسينِ الذي كُتِبَ بعدَ الارتجالِ الأوَّلِ لم يُوحِ تماماً بفكرةِ التردُّدِ التي نشأتْ لدى الحارسِ الثاني، وشروعِهِ في إعادةِ التفكيرِ بما يطرحُهُ عليهِ زميلُهُ الحارسُ الأوَّلُ مُتمثِّلاً في دعوتِهِ لهُ بفتـحِ بوابةِ المدينةِ أمـامَ جيشِ نابليون، غيـرَ أنَّ أداءَ النصِّ حينمـا تمَّ تمثيـلُهُ كنصٍّ مسرحـيٍّ أضفَى دلالـةً جديدةً لم يمنـحْنا إيَّاها لا النـصُّ، ولا الملاحظاتُ الإخراجيَّةُ الموضوعةُ، وقدْ كانَ ذلكَ منْ خلالِ اقتراحٍ تقدَّمَ بهِ أحدُ المُتفرجينَ/ المشاركينَ بعـدَ أنْ استمعَ إلى تفسيـراتِ المُشاركَين/ الممثلَين، فاقتـرحَ أنْ ينتهيَ الحـوارُ بنظرةٍ منْ كليهما باتجاهِ البابِ.

حينما كُتِبَ هذا المشهدُ بعدَ النشاطِ الدراميِّ الارتجاليِّ الأخيرِ، اشتغلَ المشاركونَ على إعادةِ إنتاجِ اللحظةِ الأخيرةِ فيهِ عبرَ أسلوبِ مسرحِ المنتدى(Forum Theatre) وقدْ تَناوبوا على تقديمِ صورٍ كثيرةٍ لوضعـيَّةٍ شخصيَّةٍ (الحارسِ الثاني) في اللحظةِ الأخيرةِ منَ المشهـدِ مُجسِّدينَ طبيعـةَ نظـرتِهِ إلى البـابِ؛ وتعـدَّدَتِ الصورُ حسـبَ تعبيـراتِ

meshkaleyyeh - ekram 117 10/18/03, 9:59 PM

المشاركـينَ، وتَبدَّتْ نظراتٌ عديـدةٌ: نظرةٌ واثقةٌ، نظـرةٌ مترددِّةٌ، نظـرةٌ حائرةٌ، نظرةٌ مُتراجعةٌ، نظرةٌ مُستسلِمَةٌ، نظرةٌ يائسـةٌ، نظرةٌ خائفةٌ، نظرةٌ مشتَّتَةٌ، نظرةٌ قويَّةٌ، نظرةٌ مُخيفَةٌ... . إنَّ الملاحظـاتِ الإرشاديَّةَ قدْ تُساهمُ في إثراءِ التَّنَوعِ الدلالـيِّ لدى المُتلقي سواءٌ أكانَ قارئاً أمْ مُشاهداً، وإنْ اختلفتْ آليَّةُ فكِّ رمزِ الدلالة ما بينَ الحالتينِ.

في المثالِ السابقِ أتاحتِ المُلاحظاتُ الإرشاديَّةُ إمكاناتٍ تأويليَّةً هائلةً، حيثُ أنتَجَ المُشاركونَ معانيَ جديدةً مُتغايرةً، وزوايا عديدةً للنظرِ إلى الفعلِ، وقدْ حدثَ ذلكَ في ضوءِ القراءاتِ الفرديَّةِ لكلِّ مُشاركٍ. في مثالٍ آخرَ (رهن البيت/ مشهد 1 – الملحق 4) سنجدُ أنَّ النصَّ المسرحيَّ مَليءٌ بالإرشاداتِ المسرحيَّةِ التي تُشكِّلُ جزءاً عضوياً منْ فعلِ التأويلِ ضمنَ حدودِ العَوالمِ التي رسـمَها المشهدُ لشخصيَّاته، إنَّ الارتجالاتِ المُتكرِّرَةَ للمَشهدِ ومناقشَتَها أفضتْ إلى رسمِ صورٍ تفصيليَّةٍ لشخصيَّتَي (الزوج، الزوجة) بحيثُ تمازجتْ التَّلَفُّظَاتُ مَعَ الإيماءاتِ بشكـلٍ حدَّدَ ملامحَ كلِّ شخصيَّةٍ ومنطلقاتها وحالتَها الوجدانيَّةَ. يمكنُ أنْ نلاحظَ أهمـيَّةَ الملاحظاتِ الإرشاديَّةِ في رفدِ الدلالةِ الاستكماليَّةِ لنصِّ الحوارِ:

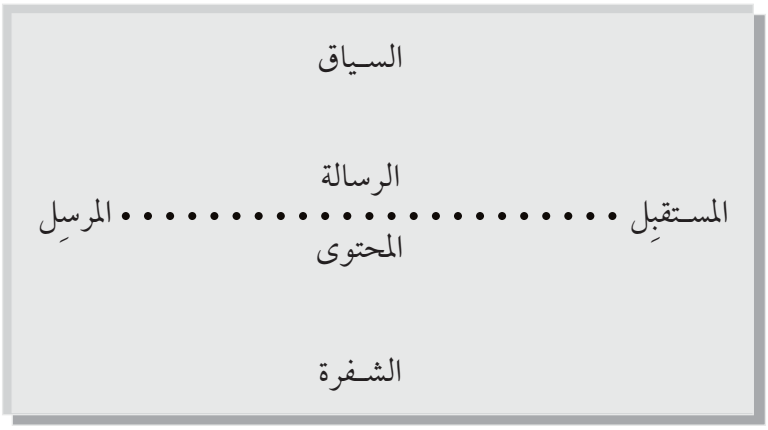
"مشيحا بوجهه، بصوت مخنوق، يضحك بمرارة، واضعا كفيه عـلـى وجهه، غير مصدق، محدقا في ورقة الرهن بصمته ..."

إنَّ التغيُّراتِ التي اقـتُرِحتْ في هذا الإطارِ أعادتْ تشكيـلَ الشخصيَّاتِ بأشكالٍ عديدةٍ، في كلِّ اقتراحٍ كنَّا نَرى تَغَيُّراً في موقفِ الشخصيَّةِ ووجهةِ نظرِها إلى أن استقرَّتْ في وضعيَّـتِها الأخيرةِ. كما أنَّ التفـاوتَ في وضعِ المُلاحظاتِ الإرشـاديَّةِ ما بينَ حالةٍ وأُخرى، وما بينَ وضعيَّةٍ شخصيَّةٍ وأُخرى، أسهمَ في تحديدِ مدى إدراكنا لها ومعرفتنا بها من ناحيةٍ، كما أنَّهُ قدَّمَ أيضاً تَصوُّراً مُختلفاً لوضعيَّتِها منْ حيثُ اقترابُها أو ابتعادُها منْ بؤرةِ الفعلِ من ناحيةٍ أخرى.

meshkaleyyeh - ekram 118 10/18/03, 9:59 PM

4- تحوُّلاتُ التَّلَفُّظِ مِنَ النصِّ الدراميِّ إلى النصِّ في سياقِ العرضِ

إذا وافقنا على أنَّ النصوصَ التي كُـتِبَتْ كَمَشاهدَ مسرحـيَّةٍ هي كتابـةٌ (فرديَّةٌ/ جماعيَّةٌ) ساهمَ جميعُ المشاركينَ في إنتاجِها عبرَ مُساهماتٍ بدرجاتٍ مُتفاوتة،[57] فإنَّ عمليَّةَ انتقالِ التَّلَفُّظِ مِنْ سياقِه المكتوبِ إلى سياقِ العرضِ هيَ عمليَّةٌ يقومُ فيها المُشاركونَ معاً بعدةِ أدوارٍ: دورِ الكاتبِ، دورِ المُخرجِ، دورِ المُمثِّلِ، دورِ المُتفرِّجِ. إنَّ هذهِ العمليَّةَ هيَ عمليَّـةٌ اتصاليَّةٌ، وهيَ كأيَّةِ عمليَّةٍ اتصاليَّةٍ اجتماعيَّةٍ أخرى؛ وهنا سيكونُ منَ المفيدِ النظر فـي نَموذجَين للاتصالِ: النمـوذجُ الأوَّلُ هوَ لياكبسون (1960) كما فـي الشكل (7).



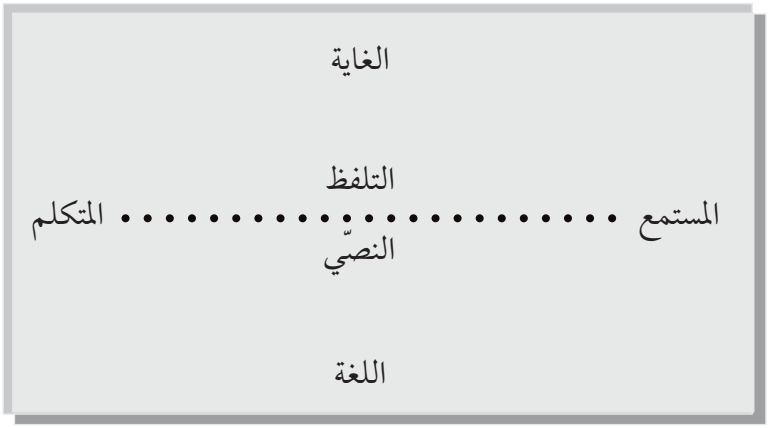
الشكل (7) نموذج الاتصال (ياكبسون)

يتحقَّقُ الاتصالُ بـينَ الناسِ كما في هذا النموذجِ مِنْ خلالِ قيـامِ المُرْسِلِ بتوجيهِ رسَالةٍ مُرمَّزَةٍ تتجهُ نحوَ مُرْسَلٍ إليهِ، وتجري عمليَّةُ إرسالِها عبرَ سياقٍ مَرجعيٍّ، فالمُرْسِلُ يُحوِّلُ المعنى في الذهـنِ إلى رمزٍ، والمستَقـبِلُ يفكُّ الرمزَ لينتـجَ معنى، ولكي يحدثَ

[57] إنّ الكتابة في سياق جماعي، تحقق كتابة من طراز فريد، حيث تتحاور أصوات المشتركين في تكوين هذه الكتابات، عبر مساهمات مختلفة وبتنويعات عديدة، ويصعب إظهار تأثيرات المشتركين بدقة، سـواء فـي مجال الأفكار أم التعليقات أم الحالات أم الكتابة نفسها، على الرغم من أننا نعرف أن هناك كاتباً واحداً في النهاية قد خطَّ هذه التغييرات.

ذلكَ، فلا بُدَّ منْ أنْ يكونَ هذا الرمزُ معروفاً لكليهما، ويرتبطانِ معاً بقناةٍ فيزيائيَّةٍ وَصِلَةٍ نفسيَّةٍ (Jakobson,1960 :353).

أمَّا النموذجُ الثاني شكل (8) فهوَ لباختين، وسنَجِدُ أنَّهُ قدْ وضعَ كلمةَ (تَلَفُّظٍ) مكانَ (رسالةٍ)، و(لُغةٍ) بدلاً منْ (شِفرَةٍ).



شكل (8) نموذج الاتصال (باختين)

وسنلجأُ هُنا إلى (تودوروف) (Todorov,1984) لشرحِ الفرقِ، حيثُ يقولُ: «نموذجُ باختين يقدِّم تصوُّراً مُغايراً، يَعزو فيهِ العلاقاتِ إلى تَلَفُّظَاتٍ أُخرى (التي أسميتُها "نصِّيَّةً" (intertext)، إنَّ هذا الشيءَ يَغيبُ عندَ ياكبسون "إنَّهُ ... يرفضُ لغةَ المُهندسينَ في كلامهِ عنْ الاتصالِ اللفظيِّ... . مثلُ هذا التَّصوُّرِ لا ينتمي إلى واقعٍ خِطابي: فالأخيرُ يُؤسِّسُ وجوداً للمتكلِّم والمُستمعِ يَتَصِلُ فيهِ كلٌّ منهما بالآخرِ؛ بكلامٍ مُلائمٍ، هُما لا ينوجدانِ بمثلِ هذهِ القدرةِ قَبْلَ التَّلَفُّظِ" (5-54 :1984).

هذهِ العمليَّةُ تنطبقُ على كلِّ تَلَفُّظٍ، سواءٌ أكانَ تَلَفُّظاً شفويّاً أمْ مكتوباً، لَفظيّاً أمْ غيرُ لَفظيٍّ، ولكنَ التَّلَفُّظَ يكتسبُ معناهُ "التامَّ" في سياقهِ سواءٌ أكانَ سياقاً واقعيّاً أمْ سياقاً مُتخيَّلاً. وفي الدراما، فإنَّ التَّلَفُّظَ فيها هوَ تَلَفُّظٌ سياقيٌّ، والحوارُ داخلَهُ يحتاجُ إلى نبراتهِ كي يتحقَّقَ التفاعلُ التامُ، لأنَّهُ "فقطْ في العرضِ يكتسبُ الحوارُ والاتصالُ

المسرحيُّ مَعنى كاملاً" (De Toro,1995 :11) فالعلاقةُ ما بينَ المُتكلِّمِ والمُستَمِعِ لا تتحقَّقُ عبرَ رسالةٍ جاهزةٍ مُكتَمِلَةٍ، بلْ إنَّ اكتمالَها يتحقَّقُ لحظةَ بزوغِ التَّلَفُّظِ، وفي هذهِ اللحظةِ ذاتِها، يتحوَّلُ ويتغيرُ باستمرارٍ ما دامَ التفاعلُ مُستمراً (Todorov,1984 :54).

الخطابُ المسرحيُّ هوَ خطابٌ تَفاعليٌّ يمنحُ التَّلَفُّظَاتِ دلالاتٍ جديدةً بصورةٍ دائبةٍ، ولا تستطيعُ التَّلَفُّظَاتُ في النصِّ الدراميِّ المكتوبِ أنْ تحقِّقَها وحدَها. فكيفَ فعلتِ الدرامَا ذلكَ؟ إنَّ الدرامَا فتحتْ مجالاً لاستكشافِ التمايُزِ ما بينَ النصِّ الدراميِّ والمشهدِ الدراميِّ. فقدْ اختفَى النصُّ السرديُّ منْ مطلَعِه، سواءٌ اعتبرنَاهُ سرداً أم اعتبرنَاهُ جزءاً منَ الكتابةِ الإرشاديَّةِ (نصِّ الملاحظاتِ الإخراجيَّةِ). فهو في الحالتينِ نصُّ الناصِّ ووجهةُ نظرِه. سننظرُ الآنَ في هذهِ العمليَّةِ منْ خلالِ مثالٍ (سيف لأحدهما/ مشهد 10 –الملحق 4)؛ ففي الارتجالِ الأوَّلِ كانَ النصُّ على شكلِ مونولوجٍ داخليٍّ تتحدثُ فيهِ الشخصيَّةُ عمَّا ترغبُ فيه، لكنَّ مناقشةَ المَشهدِ المُرتَجَلِ أفضتْ إلى إعادةِ تجريبِه منْ خلالِ تنفيذِ اقتراحِ فكرةِ مَشهدٍ داخلِ المشهدِ. في نسخةٍ سابقةٍ لهذا المَشهد، كتبَ (المُشاركُ) خاتمةَ المشهدِ على النحوِ التالي:

(وقال في رضى)

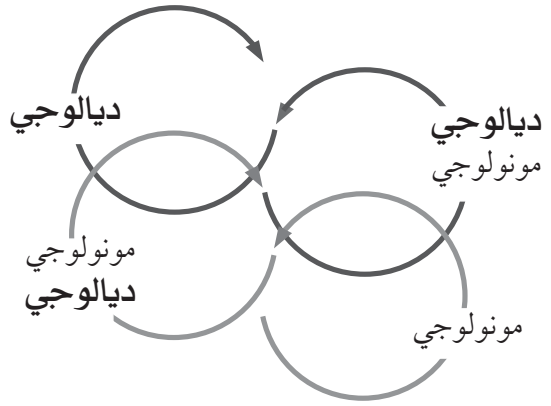
– نابليون

لقدْ فتحتْ هذهِ النهايةُ أفقاً واسعاً منَ النقاشِ بخصوصِ الكلامِ الإرشاديِّ (في رضى) فقدْ توصلتِ المجموعةُ إلى أنَّ إبقاءَ هذا الوصفِ سيُفضي إلى محدوديَّةِ التفسيرِ ومحدوديَّةِ التنوُّعِ، أمَّا حذفُها، فقدْ سمحَ بتنويعِ أداءِ تَلَفُّظِ (نابليون)، فأُعيدَ أداءُ هذهِ الكلمةِ بطرقٍ عدةٍ أفضتْ إلى تأكيدِ فكرةِ أنَّ التَّلَفُّظَ في السياقِ هو الذي يُنتِجُ المعنى، ويتغيَّرُ هذا المعنى بناءً على سياقِ التَّلَفُّظِ، والكيفيَّةِ التي نُبرتْ بها الكلمةُ؛ فقد نُبرتْ بأشكالٍ مُختلفةٍ: بقلقٍ، بانكسارٍ، بفرحٍ، بصوتٍ واثقٍ، بصوتٍ مهزوزٍ، بألمٍ، بحسرةٍ... كما أنَّها نُبرتْ أيضاً بوضعياتٍ مختلفةٍ للجسدِ: فهو جسدٌ في ظاهرِهِ قويٌّ ونبرتُهُ ضعيفةٌ مُستكينةٌ. والعكسُ أيضاً. كما نُبرَتْ حيناً بجسدٍ مفتوحٍ، وحيناً آخرَ

بجسدٍ مُغلَقٍ. وقدْ تمَّ تجريبُ تنبيراتٍ مختلفةٍ لهذهِ الحالةِ. وكلُّ واحدةٍ منْ توصيفاتِ التنبيرِ السابقةِ لها أيضاً إيحاءاتٌ ودلالاتٌ لا يعكسُها فقطْ كَونها تنتمي إلى هذا التوصيفِ أو ذاك، فالتنبيرُ (بقلقٍ) مثلاً لا يقتصرُ على معنًى واحدٍ، بلْ يُنتِجُ معانيَ بعددِ التنبيراتِ وسياقاتِ تلفُّظِها.

إذا عُدنَا الآنَ للنظرِ في العمليَّةِ التي جرتْ في هذا المشهدِ منْ أوَّلِها إلى آخرِها؛ فسنرى التحوُّلاتِ منَ المُونولوجيِ إلى الديالوجيِّ كما في شكل(9).

منَ المفيدِ التوضيح بأنَّهُ في هذا الشكل (9) لا يُشارُ إلى حالةِ الخطابِ من حيثُ أنَّه حالةٌ صافيةٌ مُطلقةٌ بلْ منْ حيثُ أنَّه حالةٌ شائبةٌ دائماً كأيِّ "تَلَفُّظٍ" تماماً، ولذلكَ، فإنَّ المونولوجيةَ قدْ تشوبُها ديالوجيَّةً منْ نوعٍ طرازٍ ما، كما أنَّ الديالوجيَّةَ قدْ تشوبُها مونولوجيَّةٌ ما، فما يشيرُ لهُ التصنيفُ السابقُ هوَ سيادةُ نوعٍ على آخرَ بدرجةٍ ما، ولجعلِ ذلكَ واضحاً، نقولُ؛ بأنَّهُ في (المونولوجيِّ) هناكَ سيادةٌ، وبدرجةٍ عاليةٍ، للمونولوجيِّ، وفي (المونولوجي/ الديالوجي) تَرْجَحُ كفَّةُ المونولوجيَّةُ على الديالوجيَّة، وفي (الديالوجي/ المونولوجي) تَرْجَحُ كفَّةُ الديالوجيَّةُ على المونولوجيَّةِ، وفي (الديالوجي) يسودُ الديالوجيُّ بدرجةٍ عاليةٍ، لننظرَ في شكل (9) لتفصيلِ المقصودِ بهذا الأمرِ:



الشكل (9) تَحَوُّلاتُ الخِطَابِ

في هذا المَشْهَدِ يَسودُ خِطابُ الرّاوي في الجزءِ الأوَّلِ منَ النَّصِّ (كُتبَ النّصُّ على النحوِ الذي سَنراهُ في الجدول (7) في أول ارتجال) وهوَ خطابٌ آتٍ منْ زاويةٍ واحدةٍ؛ زاويةِ السَّاردِ الذي يَتحدثُ عَنِ الشخصيِّـةِ مِنْ وجهةِ نظرِهِ هو، وليسَ منْ وجهةِ نظرِ

نَوعُ الكلامِ	الجُزءُ	النَّصُّ
مونولوجي	الجزء الأول	كان يطمح لأن يستفيد لأبعد حدٍ من حصار المدينة ، لم تكن صناعة السيوف بشكل مباشر هي وسيلته لذلك ... ... وكانت في نفس الوقت الوسيلة ... ...
مونولوجي/ ديالوجي	الجزء الثاني	لقد قرر أن يصنع سيفاً مذهباً ويهديه للجزار في حال انتصاره وتلمع عينيه بشغف عندما يتصور هذا الموقف ويسرف في القول وما بين الكور والمطرقة والسندان يبدأ بتقديم السيف للجزار ... ...
ديالوجي/ مونولوجي	الجزء الثالث	- : ... عفواً سيدي الحاكم ... قد أطلب ما لا يستحقه حداد وضيع عمل طويلاً في إعداد السيوف لجيشكم المظفر، أطلب منك أن تقبل هديتي المتواضعة (ينحني رافعاً السيف لأعلى دون أن يتقن دوره، بادياً كالمهرج في مسرحية رخيصة ... وتنزل عليه فكرة كالصاعقة بينما هو في وضعه التمثيلي المزري، وعرقه يسيل على جسده من وهج النار) - : (يصرخ قائلاً) وماذا إذا هزم الجزار الأحمق ... ؟! (يلتفت حوله خشية أن يكون قد سمعه أحد)
ديالوجي	الجزء الرابع	- : (يتمتم) إذا هزم الجزار! فمن سيقدم لي التكريم، ويضمني كحداد خاص لجيشه ... ؟! - : نابليون

جدول (7) تفصيل تحولات الخطاب في المشهد

meshkaleyyeh - ekram 123 2003/10/18, 9:59 *

الشخصيّة ذاتها (الحدّاد). في الجزءِ الثّاني أصبحت الشخصيّةُ التي تُروى قصّتَهَا حاضرةً بنفسِهَا دونَ وسيطٍ، وتُتكلّمُ بصوتِها، وقدْ بدأتْ شَخصيتُها بالتّكوُّنِ عبرَ تَحسُّسِهَا للآخرِ (حاكمِ عكا) وتَخَيُّلِه، وقد استخدمَ الكاتبُ أسلوبَ (المُمَثِّل في المُمَثَّلِ) وكأنّها (مسرَحيّةٌ داخلِ مسرحيّة) بحيث يلعبُ المُمثِّلُ دوراً آخرَ لتجسيدِ علاقةِ حوارٍ معَ حاكمِ المدينة. في الجزءِ الثالثِ أخذَ الحوارُ مدًى أوسعَ في حواريتِه، فقدْ حطّت الشخصيَّةُ منْ قَدْرها تماماً حينما وصفتْ نفسَها بأنها (وضيعةٌ)، وقدْ وصلت الشخصيّةُ إلى درجةٍ حواريةٍ أعلى في هذا الجزءِ بمحاورةِ ذاتِها حينما وجدتَ نفسَها أمامَ فكرةٍ فجائيةٍ طارئةٍ (هزيمةِ الحاكم) وَسَتُحوِّلُ التَّلَفُّظَ إلى مجالٍ آخرَ مختلفٍ تماماً. وهنا انفتحَ فضاءُ الحواريّةِ إلى أفُقِه الأكثرِ اتساعاً، فهوَ فضاءٌ حواريٌّ "مفتوحٌ على التعارضِ، ... تشابُكيٌّ، ... يتحركُ جيئةً وذهاباً في علاقاتٍ داخليةٍ معقّدةٍ، ... يرتَدُّ عنِ الآخرين، ..." (Bakhtin,1981 :27). فقد تحوَّلَ (الحدّاد) بتفكيرِهِ إلى منحِ (الهديةِ) إلى نابليونَ الذي يَقِفُ في الموقعِ المُقابلِ. وكما قد يظهرُ ذلكَ في نصٍّ واحدٍ، فقدْ يَظْهَرُ عبرَ أداءاتٍ مختلفةٍ وأوقاتٍ متنوعةٍ إذا ما تَناولنا خطّاً دراميّاً ما، وعَمِلْنا على تَتَبُّعِهِ منْ لحظةِ انبثاقِهِ إلى اللحظةِ الأخيرةِ في تَشكُّلِه.

في المثالِ السابقِ ظهرَ التحوُّلَ في ملامحِ النصِّ نفسِه، وفي المثالِ التاليِ سَيَظهرُ فعلُ المشاركينَ أنفسِهم اتجاهَ النصِّ. ففي (عاشقان/ مشهد 7 – الملحق 4) كانَ المشهدُ مبنياً بشكلٍ رمزيٍّ مُكثَّفٍ (الشخصيتانِ بلا أسماء، وتتحركانِ في مكانٍ غيرِ محددٍ بدقة، في زمانٍ غيرِ محددٍ بدقةٍ أيضاً، تتحدثانِ عنِ (الجبلِ الأخضرِ) الذي هوَ جبلٌ رمزيٌّ لا وجودَ له في الواقعِ، أمَّا المَعاني، فهيَ مَعانٍ رمزيةٌ إيحائيةٌ تماماً. نُفِّذَ المشهدُ عبرَ توظيفِ أسلوبِ المنتدى المسرحيِّ منْ حيثُ تقديمُ المشهدِ، وإجراءُ تعديلاتٍ عليهِ، ومناقشتُهُ، وإعادةُ تمثيلِ بعضِ أجزائِهِ كاقتراحاتٍ منْ قِبَلِ آخرينَ. سأقدِّمُ مثالاً مختصراً لهذهِ العمليّةِ مُقتَبساً منَ التسجيلاتِ، فبعدَ أنْ عَرَضَ المشاركانِ المشهدَ في

صورتِه الأخيرةِ (**تشفيرُ**[58] **النصِّ**) تداخلتْ عملياتُ التفسيرِ وإنتاجِ المعنى، كَمَا تنوعتْ وجهاتُ النظرِ وتضَارَبَتْ: "*أيحبها، أم لا يحبها؟*". "*أهو متخاذل أم واقعي؟*". "*أهي واقعية أم حالة؟*" (**فكُّ شفرةِ**[59] **المشهدِ**). "*كان يجب أن يكون الأداء أبطأ*". "*لأ السرعة مناسبة* (يمثل)". "*نعم، همه بيحبوا بعض، فهوه لما تركها لازم يبين إنه هوه على الأقل بتألم، وإنه هوه بحبها، ولما يغادر ممكن يعمل هيك* (تمثل) *وهيه مثلا أتدير وجهها، بيجي هوه مثلا يحاول يمسكها* (هيك)". "*ولازم يغير شوي في الجملة الأخيرة ويقول (ألا تعرفين بأنهم قد باعوا الوطن؟!) أو (يجب أن تعرفي بأنهم قد باعوا الوطن!)*" (**إعادةُ التشفيرِ**).

لاحظْنَا في المثالينِ السابقينِ أنَّ علاماتِ الخطابِ "الشفويِّ" هيَ "أكثرُ" منْ علاماتِ الخطابِ "المكتوبِ" منْ حيثُ الكمُّ، ومنْ حيثُ النوعُ. ففي الخطابِ الشفويِّ تشتركُ أنظمةُ علاماتٍ متنوعةٍ في إنتاجِ دلالاتِه (أنظمةٌ بصريَّةٌ متعدَّدةُ الأبعادِ وأنظمةٌ كلاميَّةٌ لغويَّةٌ ونبريَّةٌ) بينما نجدُ أنَّ أنظمةَ العلاماتِ في الخطابِ "المكتوبِ" (هي أنظمةٌ بصريَّةٌ أحاديَّةُ البعدِ مُقتصرةٌ على توزيعاتِ السوادِ والبياضِ على مُسطَّحِ الورقةِ، فهي أنظمةٌ كلاميَّةٌ ساكنةٌ في الورقِ تحتاجُ إلى قارئٍ يعيدُ إنتاجَها بتأويلِها. ولذلكَ، فإنَّ إنتاجَ الدلالةِ التي يتيحُها خطابٌ "مكتوبٌ" عبرَ توظيفِ الخيالِ يبدو أكثرَ حضوراً وأكثرَ اتساعاً من حيثُ مساحةُ التأويلِ، فالتأويلُ يفترضُ التعمقَ في المؤوَّلِ، أو كما يقولُ التوحيديُّ "وأمَّا بلاغةُ التأويلِ فهي [التي] تُحْوِجُ لغموضِها إلى التدبُّرِ والتصفُّحِ" (التوحيدي، بلا تاريخ، ج2 :142). ولأنَّ أنظمةَ إنتاجِ الدلالةِ (العلاماتِ) فيه ذاتُ أبعادٍ أقلّ منْ أنظمةِ الدلالةِ التي يتيحُها خطابٌ شفويٌّ، فهيَ علاماتٌ متعدِّدةُ الأبعادِ تُنتِجُ الكثيرَ منَ العلاماتِ المتضافرةِ، فتحصرُ إمكاناتِ الخيالِ في توسيعِ مساحاتِ التأويلِ.

[58] Coding

[59] Decoding

meshkaleyyeh - ekram 125 10/18/03, 9:59 PM

الخيالُ هنا يجـدُ مجالاً لَهُ في انجـلاءِ الخطابِ كلَّما كـانَ هذا الخطابُ أشدَّ كثافـةً وأكثرَ رمزيةً، وهذا ما ييسرُهُ الخطابُ المكتوبُ (القصيـدةُ المكتوبةُ مثلاً أكثرُ تأويليةً مِنْ قصيدةٍ تُلقى، لأنَّ الذي يُلقي القصيدةَ سيضيفُ علاماتِ الإلقاءِ وسياقاته التي ستُسانِدُ النصَّ في شبكةٍ من العلاماتِ لبناءِ الدلالة.) ولذلكَ، فإنَّ الخطابَ الشفويَّ أكثرُ تحديداً في مجـالِ إنتاجِ دلالاتٍ مباشـرةٍ لأولئكَ الذين يشتركـونَ معـاً في معرفـةٍ منظومـةٍ / مَنظوماتِ علاماتٍ ثقافيةٍ مِنْ نوعٍ مَا.

ونلاحظُ أنَّ الدراما عبـرَ (المُنتدى المسرحي) تتـيـحُ إمكانـيَّةً كبيـرةً لإعادةِ إنتاجِ الأصواتِ في تفاعليَّةٍ تَلفُّظيَّةٍ وأدائيَّةٍ مُتداخلةٍ ومُتفاعلةٍ، وليستْ مجردَ استجابةٍ للرسالةِ عنْ بُعدٍ أو عبرَ التَّلَفُّظِ والإيماءاتِ فقطْ، بلْ إنَّ أجسادَ المشاركينَ بكلِّ طاقتها وحواسِّها تتفاعـلُ مَعَ المشهدِ مِنْ داخـلِه، فيُعادُ إنتـاجُ الرسائلِ ومحاورتُها بشكـلٍ عملـيٍّ ماديٍّ ملموسٍ. إنَّ هذا الفعـلَ يَضعُ المشـاركَ في أتُّونِ السياقِ الدرامـيِ كَـ (مُتفرجٍ-مُـمَثِّلٍ) (spect-actor)[60] فيدفعُ بالحواريَّةِ إلى مستوى أعلى عبرَ التفاعلِ التَلَفُّظِيِ ما بين شخصٍ وشخصيَّةٍ، وما بـينَ شخصيةٍ وشخصيـةٍ أخرى، وما بين شخصٍ وشخصٍ، وما بـين حالةٍ وأُخرى.

إنَّ استكشافَ حركيَّةِ البرنامـجِ في صورتَيهِ الخارجيَّةِ والداخليَّةِ وتحليلَها أتاحـتْ رسمَ تصورٍ تفصيلـيٍّ لطبيعـةِ البرنامجِ، وغايـاته، وما أنتجَهُ على مستوى الـتَّلَفُّظَـاتِ الحواريَّةِ، ولكي تكتملَ الصورةُ، فإنَّ مناقشةً تُعيدُ دمجَ النظريَّةِ بالتطبيقِ تبدو ضروريَّةً، وهذا ما سأعملُ على تبيَانِه في القسمِ الرابعِ.

[60] المشاركون يعملون كـ (مشاهدين- ممثلين)، هم يلعبون دور المشاهد والمشارك في كل العمليات، بصورة متضافرة وقابلة للتبادل. وفي الدورين يمارسون التمثيل، أو كما يقول بوال بخصوص (المشاهد-المتفرج): يستطيع اختلاق الصورة، لأنه اختلق المسرح: إنه يرى نفسه في فعل الرؤية. الممثل يمثل ويقوم بفعل، لقد تعلم بأن يكون مُشاهدَ نفسه. المُشاهد (المُشاهد-الممثل) ليس شيئاً فقط؛ بل هو موضوع أيضاً لأنه يستطيع أيضا أن يمثل الممثل. (المُشاهد-الممثل) هو الممثل، يستطيع توجيهه وتغييره. (المُشاهد-الممثل) يمثل الممثل الذي هو يمثل. (Boal,1995)

القسمُ الرابــع

"إنّ تجربةَ الكلامِ الفريـدةَ لكلِّ فردٍ تتشكّلُ وتتطـوّرُ في التفاعلِ المستَمرِّ والدائمِ مَعَ تلَفُّظاتِ الأفرادِ الآخَرينَ".

(باختين)[61]

■ سياقاتٌ تطبيقيَّةٌ لإنتاجِ حوارٍ حواريٍّ

■ مُناقشةٌ فيما تُنتِجُـه السـياقاتُ

سأشرعُ في هذا النقاشِ مُبتدئاً باقتباسٍ مُسْتَلٍّ مِنْ كلامِ أحدِ المشاركينَ في البرنامجِ يقول فيه: "*لما بدي أكتب عن مشكلة، بحط الآخر فيها، بـخـلـّيها مشكلته، وبخـلّي يتحدث عنها على أساس إنه يشوفها بواقعه، أو من جهة تفكيره، بحاول أوصّل كيف هوه بيفكر، كيف هوه بيتصرف، وبخلّي يتعامل مع هاي المشكلة. أنا بتخيل الآخـر، بخلي يعيش المشكلة، وكيف بعبر إلي عنها*" إنَّ هذا الاقتباسَ يشيرُ إلى فهمٍ فرديٍّ لدى المشاركِ، وقد قيلَ هذا الكلامُ في اليوم الأخيرِ من البرنامجِ حينما كنّا قد قررنا الحديثَ عن هذهِ التجربـةِ، يبدو واضحـاً أنَّ وعياً ما قدْ أخذَ بالـتَّبلورِ فيما يخـصُّ علاقةَ الأنا بالأخرِ في حقلِ إنتـاجِ النوعِ الكلاميِّ. وسنلاحظُ في هذا القـولِ أنَّ قائلَهُ يتحركُ فـي علاقةٍ "تبادليَّةٍ" فيما بينَهُ وبينَ الآخرِ؛ فهوَ منْ ناحيةٍ يضعُ الآخرَ في داخلِ مُشكلةِ (الأنا)

[61] (Bakhtin,1986 :89)

meshkaleyyeh - ekram 127 10/18/03, 9:59 PM

ومن ناحيةٍ أخرى يضعُ (الأنا) في موقعِ الآخرِ، وكلا العمليتينِ هما عمليتانِ تخيليتانِ، يقومُ فيهما المرءُ بالإحساسِ بالآخرِ وتخيُّلِهِ كي يُنتجَ خطابَهُ (Bakhtin, 1986 :95).

إنَّ هذهِ العلاقةَ التبادليَّةَ هي الشرطُ الأولُ لإنتاجِ حوارٍ حواريٍّ، يُنْتِجُ أصواتاً مُتعددَّةً، ولكنَّهَا ليستِ الشرطَ الوحيدَ، فإنتاجُ سِياقٍ تفاعليٍّ يَتضمَنُ تَلَفُّظَاتٍ مُتَنَوِّعَةً قادمةً من زوايا مختلفةٍ، ومنْ مواقعَ متنوعةٍ أيضاً. ولكنْ منْ الضروريِّ الانتبَاه إلى أنَّ النظرَ منْ زوايا عديدةٍ لا يعني أنَّنا نستطيعُ أنْ نَرى الأشياءَ منْ جميعِ زواياها أيضاً، يقول (مرلوبونتي): "نحنُ نستطيعُ أنْ نَرى الشيءَ منْ أمكنةٍ مختلفةٍ، وسنَراه مختلفاً عنْ مَرآهُ منْ كلٍّ منْ هـذهِ الأمكنةِ، لكنَّنا لا نستطيـعُ أنْ نراهُ أيضـاً منْ أيِّ مكانٍ" (1998 : 67). وهذا هوَ الشرطُ الثاني لتحقيقِ الغايةِ. أمَّا الشرطُ الثالثُ، فيتمثَّلُ في المدى الذي يمكنُ فيهِ لهذهِ التَّلَفُّظَاتِ المُتفاعلـةِ منْ أنْ تُشكِّلَ خطاباً حوارياً مُؤَهلاً، منْ سماتهِ أنَّهُ يشتبـكُ بحيويةٍ مَعَ خطاباتٍ أخرى، فينجلي منْ ناحيةٍ، ويَلُفُّهُ الغموضُ منْ ناحيةٍ أخرى، يتآلفُ مَعَ بعضِها، ويختلفُ معَ بعضِها الآخرِ، (Bakhtin,1981) ومنَ الممكنِ أنْ نلحظَ بسهولةٍ أنَّ هذهِ المُؤهلاتِ، جوهرياً، تقومُ على مبدأ ثنائيٍّ (الحدودِ – الاختلافاتِ) فالاختلافُ (في حالَتي الفردِ والجماعةِ) ينشأُ عنِ اختلافٍ في الحدودِ المرسومةِ سواءٌ أكانتْ اختلافاتٍ في الثقافةِ أم البيئةِ أم التراثِ أم التطلعاتِ. والتعارضُ ينشأُ حينَ تتحركُ حدودُ الاختلافِ منْ وضعيَّةٍ إلى وضعيةٍ أخرى، فتشتبكُ بحدودِ الآخرينَ، لذلكَ، فإنَّ التَّلَفُّظَ الحواريَّ ينشأُ عندَ التُخومِ، في تلكَ المنطقةِ المُرَشَّحَةِ لإنتاجِ الاشتباكِ (1981).

لقدْ تحرَّكَ البرنامجُ منْ أولِهِ إلى آخرِهِ في سياقٍ واحدٍ أساسيٍّ (حصارِ عكا) تفرعتْ عنهُ سياقاتٌ أخرى مُتَّصِلَةٌ بالسياقِ العامِ، إنَّ هذهِ الوضعيَّةَ ساهمتْ في إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ مُتعلقةٍ بحـالاتِ السياقِ ووضعياتِ شخصيـاتهِ بطرقٍ مُختلفةٍ، كمـا أنَّها ساهمتْ في إنتاجِ حواريَّةٍ ما بـينَ هذا السياقِ التاريخـيِّ المُتخيَّلِ، وما بين الإحـالاتِ الواقعيَّةِ التي يتلمَّسُها المشاركـونُ في بلدِهم، وفي العالـمِ أيضاً. إنَّ وحدةَ السياقِ العامِ على مـدارِ (32) ساعةً خلالَ (8) لقاءاتٍ أسبوعيةٍ (وهي المدةُ الكليَّةُ التي جرى فِيها تطبيقُ البرنامجِ)

meshkaleyyeh - ekram 128 10/18/03, 9:59 PM

قد ساهمتْ في تنويعِ وجهاتِ النظرِ من زوايا متعدِّدَةٍ، سواءٌ أكانَ ذلكَ في حالةِ الشخصيَّةِ الواحدةِ أمِ الشخصياتِ التي تنتمي اجتماعياً إلى عالَمٍ واحدٍ أمْ إلى شخصياتٍ مُختلفةٍ ومُتنوعةٍ.

كانَ السياقُ التاريخـيُّ سياقاً مُنفتحـاً من بدايتِهِ على التعـارضِ والاشتباكِ، فهو سياقٌ متوترٌ؛ حيثُ جيشٌ يحاصرُ مدينةً، وفي وضعيةٍ من هذا النوعِ تتوالدُ وضعياتٌ كثيرةٌ، تشتبكُ وتفكُّ الاشتباكَ، تختلفُ وتَأتلفُ، تتقاربُ وتتباعدُ، تكشفُ وتحجبُ، تنفتحُ وتنغلقُ، تستقرُ وتتأرجحُ، تتقدمُ وتتراجعُ، وفي عالمٍ منْ وضعياتٍ تفاعليةٍ من هذا النوعِ؛ فإنَّ التواجدَ عندَ الحدودِ يظهرُ جلياً، وفيهِ تنشأُ التَّلَفُّظَاتُ الحواريَّةُ وتتوالدُ، وعبرَ هذهِ المُناخاتِ، فإنَّ المشاركينَ يستطيعونَ أنْ يتلمَّسوا طريقَهُم في استحضارِ الصُورِ والتَّلَفُّظَـاتِ المختلفةِ بنواياها ونبـراتِها، مجرّبينَ تحويلَها إلى كـلامٍ حواريٍّ يقتربُ من العالمِ الأدبيِّ الفنيِّ الذي يمتلـكُ طاقةَ إنتاجِ أصواتٍ تتفاعلُ معَ بعـضِها دونَ أنْ يضيعَ صوتُها أو تحتجبُ.

يَتأتى التحوُّلُ الـذي يَظْهَرُ في تَلَفُّظَاتِ المشتركينَ (كأشخـاصٍ وشخصياتٍ) عبْرَ السياقاتِ التي تَشكّلتْ، والتي تمثَّلَتْ بنوعينِ من السياقاتِ: سياقاتِ الدراما التخيليـَّةِ التي يتحركُ فيها المشاركونَ كشخصيَّاتٍ. وسياقاتٍ واقعيةٍ التي يتحركُ فيها المشاركونَ كأشخاصٍ. وكلا السياقينِ كانَ مفيداً لإنتاجِ علاقاتٍ تفاعليَّةٍ تُفضي إلى إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ تفاعليَّةٍ أيضاً.

إنَّ إدراكَ الاختلافاتِ ووضعَها في حالةِ تتفاعلُ فيما بينَ حدودِها يتطلبُ تجاوزَ الحدودِ المرسومةِ أو المُقدَّرةِ مُسبقاً؛ فلا يمكنُ للاختلافِ أنْ يظهرَ دونَ تلكَ الخصوصيَّةِ التي تُنتجِ "حدودَها"، ولا تسكنُ في حدودِ غيرِها، وهذا يجري في حدودٍ أُخرى مُشتركَةٍ تضمُّ الاختلافاتِ والمُتعارضـاتِ في وحدةٍ واحدةٍ، تتلاقى حيناً وتتشابـكُ حيناً آخرَ، وهذا الاشتباكُ لا يكونُ اشتباكاً بينَ ذاتٍ وأُخرى، بلْ قدْ يكونُ اشتباكاً بينَ ذاتٍ وذاتِها

meshkaleyyeh - ekram 129 10/18/03, 9:59 PM

أيضاً، وفيما تشتبـكُ ذاتٌ بأُخرى في مجـالٍ ما أو في سياقٍ بعينـه، فإنَّها تتلاحمُ في مجالٍ آخرَ أو في سيـاقٍ آخرَ، ولذلكَ فَلكَيْ يَظهرَ صوتيَ الخـاصُّ؛ فإنَّني بحاجةٍ إلى إدراكِ صوتِ الآخرِ.

فعبرَ إنتاجِ شخصياتٍ متعدِّدةٍ لها أصواتٌ متعددةٌ كنَّا أمامَ مجموعةٍ منْ "وجهاتِ النظر" و"الرؤى" وقد تفاعلتْ منْ أجلِ إنتاجِ "حوارٍ حواريٍّ" لا يُقدِّمُ منظوراً يتمُّ سردُهُ عبرَ بؤرةٍ واحدةٍ، بل يعملُ منْ أجلِ إنتاجِ مجموعةٍ كبيرةٍ منَ الشخصيَّاتِ التي قد تكونُ مُتنافرةً، وتكشـفُ عن مواقفَ متباينةٍ اتجـاهَ الحدثِ... إنَّ هذا البناءَ المتعدِّدَ الأصواتِ يؤدي إلى تحريرِ المشاركينَ منْ الامتثالِ الآليِّ لرؤيةٍ أحاديةِ الجانبِ؛ فالتحرُّكُ بحريَّةٍ بينَ عددٍ من الرؤى والأصواتِ المُتشابكةِ والمُتصارعةِ، يمنحُ الفعلَ الدراميَّ حيويَّةً وديناميكيَّةً، ويعمِّقُ البعدَ الحواريَّ وتعدديَّةَ مراكزِ الوعي الاجتماعيِّ المُتمثلةِ أصلاً في الواقعِ الخارجيِّ والاجتماعيِّ (فاضل، 1992 : 21).

إنَّ عملاً يتطلعُ إلى هذهِ النتيجةِ اقتضى خلخلةَ الصوتِ الواحدِ، والحقيقةِ الجاهزةِ، والصورِ المنمَّطـةِ عبرَ توليدِ صورٍ قابلةٍ للتفـاوضِ. فهلْ حدثَ ذلكَ فعلاً؟ وهلْ تمكَّنَ المشاركونَ منْ إنتاجِ تعدديَّةٍ صوتيَّةٍ؟ وهذا ما اشتغلتُ على استكشافهِ عبرَ استراتيجيَّاتِ إنشاءِ الكلامِ الحواريِّ في الصفحاتِ السابقةِ. وهذا ما سأحاولُ تحليلَهُ في الصفحاتِ التاليةِ.

وفي حدودِ ما كانتْ تتطلعُ إليهِ هذهِ الدراسةِ، فإنَّ التحليلَ- وبخاصةٍ في المستوى السيميائيِّ لتحليلِ النصوصِ الدراميَّةِ- لم يكنْ يتطلَّـبُ تحليلاً (جمالياً بحتاً) للخطابِ الذي تمَّ إنتَاجُهُ في التجربةِ في سياقيها الدرامي/ الفنيِّ والإنسانيِّ / اليوميِّ.

ولذلكَ، فإنَّ هذهِ المُقاربةَ التحليليَّةَ لا تُحاورُ النصوصَ من وجهةٍ جماليَّةٍ أدبيَّةٍ في مجالِ الحكمِ القيَّميِّ. إنَّما يقومُ التحليلُ على التعاملِ مع الخطابِ اللغويِّ المُتجلِّي كنصٍّ مسرحيٍّ مكتوبٍ، وكممارسـةٍ دراميَّةٍ مسرحيَّةٍ، وكفاعليَّةٍ كلاميَّـةٍ عبرَ هذهِ العملياتِ

meshkaleyyeh - ekram 130 10/18/03, 9:59 PM

التفاعليَّة الثلاث. وفي الحالات الثلاث هذه، فإنَّ هذا الخطابَ هو خطابٌ اجتماعيٌّ/ فنيٌّ تَجَسَّدَ في نوعين من الخطابات في إطار الممارسة الدراميَّة نفسها: 1) خطابٌ "واقعيٌّ" تَشكَّلَ من مجموعة خطابات المشتركينَ في الدراما؛ والحوارات والمناقشات وردود الأفعال والاستجابات والتعليقات **حولَ الدراما**. بمعنى آخرَ، جميعُ الكلامِ الذي تمَّ تداولُهُ بينَ الأفرادِ جميعهم خلالَ وجودهم معاً، قبلَ الشروعِ في الدراما وخلالها وبعدها مُباشرة. إضافةً إلى انطباعات المُشتركين (التي وجدتْ ترجمةً لها في كتابات انطباعيَّة على أوراق شخصيَّة). 2) خطابٌ "تخيُّليٌّ" تشكَّلَ في الدراما كجزءٍ من البنية الدراميَّة، سواءٌ أكانَ ذلكَ في الارتجال الدراميِّ أم الكتابة أم إعادة الارتجال أم إعادة الكتابة.

إذن، فإنَّ التحليلَ السيميائيَّ الموَّظفَ هنا يتعاملُ معَ الخطاب كخطاب تواصليٍّ، يقتربُ أحياناً منْ قيمة "جماليَّة" ويبتعدُ أحياناً مُقترباً منْ قيمة "اتصاليَّة" ولتوضيح الفرق هنا يمكنُ أنْ نمثِّلَ على ذلكَ بأنَّ "الجماليَّ" هو الإبداعيُّ ضمنَ أسلوب أدبيٍّ فنيٍّ، وهو النصوصُ المسرحيَّةُ نفسُها وترجمتُها إلى مَشاهدَ دراميَّة/ مسرحيَّة. و"الاتصاليُّ" هوَ توظيفُ الكلامُ العاديُّ اليوميُّ الذي وَجدَ تعبيرَهُ في التعبيرِ الفرديِّ منْ قِبَلِ المشتركينَ حولَ العملِ الذي يقومونَ به.

ولأنَّ التحليلَ (أيَّ تحليل) هوَ في النهاية تحليلٌ انتقائيٌّ، لأنَّهُ لا يمكنُ لباحث أنْ يقدِّمَ تحليلاً شاملاً مُتكاملاً يأخذُ كلَّ أبعاد الخطاب ودوافعه وتجلياته وآثاره وسياقات إنتاجه. فهوَ يختارُ (ولاختياراته مبرراتٌ منهجيَّةٌ محددةٌ أُشيرَ إليها في مواضعَ مختلفة منْ هذه الدراسة، يقومُ جوهرُها على إنشاء خطاب حواريٍّ داخلَ الدراما وخارجَها) ويعزلُ (ولما يعزلُهُ أيضاً مُبرراتٌ أفضلُ ما يبررُها هوَ دليلُ غيابها بحضور ما تمَّ اختيارُه).

إنَّ الحواريَّةَ في جوهرِها تقومُ على الاشتباك بين التَلَفُّظات في علاقة تآلفيَّة وتخالفيَّة، ولذلكَ، فإنَّ مفهومَ (الحدود – الاختلاف) يمكنُ أنْ يشكِّلَ مُنطلقاً لإضاءة التعارضات والتآلفات الكلاميَّة التي أنتجَها الخطابُ في سياقه الكليِّ وفي فاعليته

meshkaleyyeh - ekram 131 2003/10/18, 9:59 *

المُتداخلةِ. ولعلَّ الجدول (8) يقدِّمُ لنا تلكَ الصورةَ التي أُنْتجَتْ وَحدودَها مَعَ معرفتِنا بأنَّ أيَّةَ تصنيفاتٍ مَهما كانتْ: ثنائيَّةً أو فوقَ ثنائيَّةٍ ستكونُ عَملاً مُخلاً؛ فالمتناقضاتُ أو المتقابلاتُ مثلاً لا يمكنُ اختزالُها إلى ثنائيَّاتٍ فقط، لأنَّ أبعاداً أُخرى سيتمُّ إضمارُها. فعلى مستوى العمليَّةِ ذاتِها، فإنَّنا سنَرى أنَّ التحاورَ سيتمُّ بينَ مستوياتٍ متعدِّدَةٍ. وسيُظهِرُ لنا هذا الجدولُ عمليَّاتِ إنتاجِ الكلامِ في وضعيَّاتٍ تحاوريَّةٍ عديدةٍ:

الكلام بالفصحى	الكلام بالعامية
الكتابة بالفصحى	الكتابة بالعامية
الكتابي	الشفوي
الارتجال مكتوباً	الكلام في الارتجال
وترجمته في الارتجال	الكلام في الكتابة
أشكال أدبية أخرى	النص المسرحي
الملاحظات الإخراجية	الحوار
المسرح داخل المسرح	المسرح
شخصيات	أشخاص
ممارسات مختلفة	شخصيات متشابهة
أدوار	شخصيات

الجدول (8) آليات التحاور المتقابلة

أمَّا على المُستوى الموضوعيِّ، فإنَّنا سنلحظُ وضعيَّاتٍ تحاوريَّةً عديدةً تتجلَّى في ما يتضمَّنُهُ الجدول (9):

meshkaleyyeh - ekram 132 10/18/03, 9:59 PM

ثقافة اختراقية	ثقافة سائدة
الماضي – الحاضر – المستقبل	الحاضر – الماضي
الآخر	الأنا
تعددية السياقات	تعددية المعنى
الاستثنائي	المألوف
الأصوات المتعددة	الصوت الواحد
المعاني المتعددة	المعنى الواحد
الانكفاء	الاختراق
الإبداع	الاتباع
التحول	الثبات
الشك	اليقين
التجاوز	الاحتذاء
المفارقة	المواءمة
التخالف	التآلف
الهزلي والساخر	الجاد

الجدول (9) مفاهيم التحاور المتقابلة

ولكنْ علينا الانتباهُ إلى أنَّ التحليلَ السيميائيَّ للنصِّ الدراميِّ يعمِّقُ إدراكَنا لطبيعةِ السياقِ الذي أُنتج فيه النصُّ، وحينَ يتمُّ التعاملُ مَعَ هذا النصِّ علينا تحريرُهُ مِنْ مجردِ كونِه نصّاً أدبيّاً، لأنَّهُ نصٌّ ذو طبيعةٍ مُعقدةٍ ومتشعبةٍ لا يمكنُ النظرُ فيه بصورةٍ خطيَّةٍ أو أحاديَّةٍ. فالنصُّ المسرحيُّ هوَ نصٌّ تتضافرُ فيه أنظمةٌ متعددةٌ مِنَ العلاماتِ ذاتِ طبيعةٍ مُتشابكةٍ تتكوَّنُ منْ عناصرَ لا يمكنُ حصرُها تماماً. لذلكَ، فإنَّ ما يتضمنُهُ الجدولان السابقان (8 و 9) منْ علاقاتٍ ما بينَ عناصرِهما لا تتحركُ وفقَ ثنائياتٍ جامدةٍ أو وفقَ الترتيبِ الظاهرِ، لأنَّ كلاً مِنْ هذهِ العناصرِ تتداخلُ مَعَ بعضِها البعضِ، وتؤثرُ فيما بينها. ولا يقتصرُ الأمرُ على ذلكَ، بلْ إنَّ هذهِ العناصرَ تتداخلُ فيما بينها أيضاً؛ فحينَ نتحدثُ عَنِ الشفويِّ "مثلاً" فلا يقتصرُ ذلكَ على تعريفٍ بسيطٍ للشفويِّ، بلْ إنَّ لذلك أيضاً علاقةً باللفظيِّ وغيرِ اللفظيِّ وبالارتجالِ وبتعدديَّةِ المعنى ... الخ. إنَّ إظهارَ تلكَ العلاقاتِ على النحوِ الذي تظهرُ فيه في هذين (الجدولين 8 و 9) يميلُ إلى تبيانِ تلكَ

التشابكاتِ وتعددِّهَا وتنوُّعِها أكثرَ منْ ميلهِ َ إلى تحليلِ علاقاتِها كافةٍ. والمهمُ هنا في هذا السياقِ أنَّ هذهِ العناصرَ إذا ما تشابكتْ فـإنَّها تُنتِجُ علاقاتٍ حواريَّةً عديدةً لِبناها، وما تنتجهُ منْ دلالاتٍ أيضاً.

يقتضي ذلكَ ظهور ثنائياتٍ (ضديَّةٍ وتشابُكيَّةٍ) في آنٍ، فهيَ ليستْ ضدِّيَّاتٍ صافيَّةً ومتعارضةً تماماً في جميعِ خصائصِها وصفـاتِها، ولا تشابكيَّةً تماماً في كلِّ عناصرِها وسماتِها. هيَ تحملُ منْ هذا وتحملُ منْ ذاكَ، ولذلكَ، فهيَ في علاقةِ اصطراعٍ دائمةٍ (بغضِّ النظرِ عنْ طبيعةِ الاصطراعِ ومداهُ وعمقه)، وهذا يؤَهِّلُها لأنْ تكونَ مُؤشراً (قدْ يكونُ أولياًّ) لتَخَلُّقِ حالةٍ حواريَّةٍ تُنتِجُ كلاماً حوارياًّ.

وعلى الرغمِ من أنَّهُ سَيبدو نوعاً منَ التعسُّفِ شطرُ بنيةِ الخطابِ إلى شطرينِ (شطرٍ هو آلياتُ إنتاجِ الخطابِ، وآخرٍ هوَ جوهرُ إنتاجِ الخطابِ) فإنَّ الغايةَ التفكيكيَّةَ تقتضي منَّا ذلك، لأنَّ تفكيكَ بنيةِ الخطابِ هي وحدَها التي ستمنـحُنا إمكانيَّةَ أنْ نَرى مكوناتِهِ وخصائصَهُ والعلاقاتِ التي تنبني بينَ هذهِ المكوِّناتِ والخصائصِ والعلاقاتِ. ومَعَ إدراكي بأنَّ الشكلَ يتضمَّنُ محتـوىً دلالياًّ ما، وأنَّ المحتُوى يشترِطُ شكلاً دلالياًّ أيضاً، فإنَّني تَقَصَّدتُ إظهارَ هذا الانفصـالِ في حُدودِ دُنيا. وبخاصةٍ أنَّ تجلِّيَاتِ ذلكَ تمظهـرتْ في حركيَّةِ إنتاجِ الخطـابِ نفسِها، وعلينا أنْ لا نُغـفِلَ مسألةً جوهريَّةً، وهيَ أنَّ إنتـاجَ هذا الخطابِ قدْ تمَّ بإفقٍ تعليميٍّ، وإنْ كانَ ذلـكَ خفيّاً، ولذلكَ، فإنَّ خطاباً تربوياً تفاعليّاً تطلَّعَ إلى إحداثِ تغييـرٍ في بنيةِ الخطابِ لدى المشتركـينَ خلالَ التجربةِ ينبغي الانتبـاهُ إليهِ. وأنْ نضـعَ في منظارِ رؤيتنـا أنَّ تفكيكَ الخطـابِ قدْ أخذَ هذا المنحى أيضـاً، لأنَّ سياقَ هذا الخطـابِ يتطلَّعُ فيما يتطـلَّعُ إلى إحداثِ تغييـرٍ في خطابٍ تربـويٍّ قائمٍ منْ سماتِهِ الواحديَّةُ والإطلاقيَّةِ، ولذلكَ، فإنَّ خطابَ التحليلِ هذا يتجهُ إلى ذلكَ الخطابِ كي يعْبُرَ إلى تخومِهِ ويدفعُها إلى طرحِ أسئلةٍ جديدةٍ.

سأركزُ في المناقشةِ التاليةِ على **سبعةِ سياقاتٍ محوريَّةٍ** تجلّتْ في تحقيقِ هذهِ

الغايةِ، ضارباً الأمثلةَ التي تعكسُ الخصائصَ الحواريَّةَ المُنتَجَةَ عبرَها. ولتوضيحِ ذلكَ سآخذُ (صورةَ الجنديِّ) التي ظهرتْ في معظمِ المَشاهدِ الدراميَّةِ، كمثالٍ على **السياقِ الأول** في إنتاجِ شخصياتٍ متعددةٍ بوجهاتِ نظرٍ مختلفةٍ اتجاهَ الحدثِ السياقيِّ الذينَ هُم فيهِ. لقدْ وصلَ عددُ الجنودِ كشخصياتٍ في المَشاهدِ إلى (9) جنودٍ و(9) منْ القادةِ العسكريين، فإذا أضيفَ لهمْ نابليونُ وحاكمُ عكا كقائدينِ للطرفينِ، فسنكونُ أمامَ (20) شخصيةً عسكريةً من أصلِ (37) شخصيةٍ. لا شكَّ أنَّ سياقَ الحصارِ العسكريِّ هوَ الذي أنتجَ هذا العددَ الكبيرَ منَ الشخصياتِ العسكريةِ، ولكنَّنا في الوقتِ نفسِهِ سنرى أنَّ التركيزَ على شخصياتِ الجنودِ في المَشاهدِ لم يَنْحُ باتجاهِ إنتاجِ صورةٍ واحدةٍ للجنديِّ أو صورتينِ متقابلتينِ فقطْ بينَ فريقينِ مُتخاصمينِ، بل تعاملتْ كلُّ المَشاهدِ مع الجنودِ في سياقِها الفرعيِّ (الداخليِّ) دونَ علاقةٍ مُباشرةٍ مَعَ شخصيّاتِ الطرفِ الآخرِ. وقدْ نجحتْ تلكَ المَشاهدُ في تقديمِ صورٍ متعددةٍ للجنديِّ. فما الصورُ التي أُنتجتْ للجنديِّ؟ إنَّ الصورَ التي أُنتجتْ هيَ:

1- الجنديُّ المُتَذَمِّرِ منْ وجودِهِ حارساً على البوابةِ ورغبتِهِ في الخيانةِ بمحاولةِ إقناعِ زميلِهِ بفتحِ البوابةِ.
2- الجنديُّ الرافضُ لفكرةِ فتحِ البوابةِ ابتداءً ثُمَّ ترددهُ بعد ذلكَ.
3- الجنديانِ اللذانِ قررا الهربَ منَ الجيشِ لأنَّ النصرَ السهلَ الموعودَ لم يتحققْ.
4- الجنديُّ الذي قررَ الهربَ دونَ سببٍ مُعلَنٍ.
5- الجنديانِ المستسلمانِ لواقعِهما المُزري في المعسكرِ.
6- الجنديُّ الذي يواجهُ ظُلْمَ الضابطِ بقوةٍ.

لم يأتِ تَعدُّدُ صورِ الجنديِّ فقطْ على هذا النوعِ، بل الصورُ أيضاً توزعتْ على الطرفينِ المتقابلينِ، فسنجدُ جندياً يحاولُ الهربَ منْ جيشِ فرنسا، كما أنَّنا سنجدُ جندياً آخرَ يحاولُ الهربَ من جيشِ حاكمِ عكا، وسنلحظُ أنَّ جميعَ هذه الصورِ تحاولُ أنْ

meshkaleyyeh - ekram 135 10/18/03, 9:59 PM

تعكسَ صوراً أُخرى للجنديِّ غيرَ الصورةِ النمطيَّةِ للجنديِّ التي ترسمُهُ على أنَّهُ مُقاتلٌ، وينفذُّ الأوامرَ، ويلتزمُ بما يطلُبُهُ قادتُهُ العسكريونَ منهُ، ويجبُ أنْ يعاقبَ في حالةِ عدمِ تنفيذِهِ للأوامرِ العسكريةِ، بلْ إنَّ الدراما عملتْ على كشفِ مكنونَاتِ الجنديِّ الداخليَّةِ، وأنَّ هذا الجنديَّ هو إنسانٌ ينفعلُ بالأحداث ويتفاعلُ معَها في إطارِ خبرتِهِ ومعرفتِهِ وتطلعاتِهِ. إنَّ تفكيكَ الصورةِ الجاهزةِ لم يتمْ في الصورِ الدراميَّةِ فقطْ، بلْ أيضاً في مناقشاتِ المشاركينَ، ففي مناقشةٍ لمشهدِ (خلف أسوار عكا/ مشهد 5 –الملحق 4) تضمَّنتِ ما يلي:

«– في الحرب يمكن أن يخسر الجيش، عشان هيك لازم يكون عقاب ...»

«– بس في الحوار واضح «لماذا حاولت الهروب؟»»

إنَّ الحوارَ ينتقلُ منَ الصورةِ الجاهزةِ (معاقبةِ الجنديِّ الذي يفرُّ من المعركةِ) إلى البحثِ في (لماذا قرَّرَ الهروبَ؟) هنا انتقلَ الحوارُ إلى البحثِ في السياقِ الذي قرَّرَ فيهِ الجنديُّ الهربَ، وهنا تنكسرُ الصورةُ الجاهزةُ المكتملةُ المنمَّطةُ لصالحِ صورةٍ أخرى تتكونُ. ويتمُّ ذلكَ عبرَ محاولةِ اكتشافِ وجهةِ نظرٍ أخرى للحدثِ دونَ التمترسِ عندَ وجهةِ النظرِ التي تقتَضيها وجهةُ نظرِ القوانينِ العسكريةِ فقطْ. وسيسمحُ ذلكَ بالانتقالِ منَ الصورةِ النمطيَّةِ إلى الصورةِ السياقيَّةِ، فإذا ما كانَ بإمكانِ التجربةِ الواقعيَّةِ أنْ تخبرنَا بأنَّ حدوثَ هذا الفعلِ يجري على هذا النحوِ أو ذاكَ، فإنَّ التجربةَ المتخَيَّلةَ تستطيعُ أنْ تخبرَنا بأنَّ هذا الفعلَ قد يحدثُ على نحوٍ آخرَ أيضاً. لذا، فإنَّ إنتاجَ شخصياتٍ ذاتِ تعدديَّةٍ صوتيَّةٍ تَمَحورَ بشكلٍ أساسيٍّ على موضوعِ الحوارِ كنوعٍ كلاميٍّ، فالحوارُ يهدفُ في النصوصِ الدراميَّةِ منْ أجلِ "تأسيسِ الشخصيَّةِ والحيِّزِ والفعلِ" (Aston & Savona,1998 :52).

فالحوارُ المُستَندُ إلى بناءِ الشخصيَّةِ الدراميَّةِ هو المحورُ الأساسيُّ لإنتاجِ الفعلِ الدراميِّ، إضافةً إلى تحديدِ تَلَفُّظَاتِها في مكانٍ وزمانٍ مُعيَّنَينِ، وفي سياقِ فعلٍ أو أفعالٍ

محددةٍ. إنَّ تكويـنَ زوايا النظرِ المُختلفةِ تمَّ عبـرَ أولاً: تأطيرُ المسافةِ ما بين الشخصيـةِ والحدثِ (وقد تمـثَّلَ ذلكَ في العلاقـةِ المباشرةِ والظاهـرةِ مع الحدثِ، وهو مبنـيٌّ على الموقعِ الاجتماعيِّ أو الوظيفيِّ للشخصـيَّاتِ أو الأشخاصِ). ثانياً: الانتقالُ إلى طبقةٍ أُخرى، وقد تمثَّلَ ذلكَ في اختلافِ الشخصيَّاتِ الإنسانيَّةِ في تفاعلِها العقليِّ والشعوريِّ والماديِّ معَ الحدثِ معَ أنَّها تنتمي إلى وضعيَّةٍ اجتماعيَّةٍ مُشتركةٍ؛ تنمو علاقـةُ (الجنديِّ مثلاً) بالحدثِ منْ خلالِ واقعهِ الوظيفيِّ ومُتطلباتِ هذا الواقعِ المنصـوصِ عليها قانونياً وإدارياً وربما اجتماعياً، ثم تدخلُ هذهِ العلاقةُ، وهذا التفاعـلُ في طبقةٍ أخرى جديدةٍ ومختلفةٍ. وسيختلفُ النظرُ إلى الحدثِ في كثيرٍ من الأحيانِ ما بين جنديٍّ وآخرَ حسبَ مدى التفاعلِ، وردَّةِ الفعلِ، والتجاوبِ. إنَّ اختلافَ الشخصيةِ واختلافَ سياقِ فعلِها يشكِّلُ محوراً أساسياً في تنويعِ أشكالِ الخطـابِ وأشكالِ السردِ ووجهاتِ النظرِ. كما أمكنَ لنا أنْ نرى في مثالِ (صورِ الجنديِّ) ما يعكسُ التنوُّعَ في وجهاتِ نَظرِ (الجنـدي) في سياقاتٍ فرعيةٍ مختلفةٍ داخلَ السياقِ العامِ. لقد كانَ هذا تمثيلاً لإنتاجِ تعدديةٍ صوتيةٍ عبرَ المَشاهدِ المختلفةِ. كما أمكنَ إنتاجُ تعدديةٍ صوتيةٍ أيضاً في إطارِ المشهدِ الواحدِ أيضاً. في **سياقٍ ثانٍ** حيثُ أمكنَ لنا أنْ نرى صوراً عديدةً للشخصيَّةِ ذاتِ المكانةِ الواحدةِ كما في مشهدِ (قبيل الانسحاب/ مشهد 11 – الملحق 4) الذي يجسِّدُ اجتماعَ القادةِ العسكريينَ معَ قائدِهم نابليون؛ ففي هذا المشهدِ كنَّا أمامَ خمسةِ ضبَّاطٍ. كلٌّ واحدٍ منهم لهُ موقفٌ مختلفٌ عنْ موقفِ الآخرِ اتجاهَ القضـيَّةِ المعروضةِ للمناقشةِ (قضيةِ الانسحابِ) فتظهرُ أصواتٌ متناقضـةٌ من مواقـعَ مختلفـةٍ أمـامَ صوتٍ واحدٍ هوَ صـوتُ نابليون (صـوتٌ مونولوجي) لا يتفاعلُ معَ الأصواتِ الأخرى إلا بحـدودٍ ضيقةٍ جداً، فيظلُّ على رأيِهِ نفسهِ من بدايـةِ اللقاءِ إلى نهايـتهِ، تظهرُ التناقضـاتُ ما بين القادةِ ونابليون بمستويـاتٍ مختلفـةٍ منْ ناحيةٍ، وما بين القـادةِ أنفسِهم من ناحيـةٍ أُخرى. صوتُ نابليـونَ صوتٌ مركزيٌّ، مستمرُّ الحضورِ في حجمِ التَّلَفُّظِ ونوعيتهِ (وضعيَّتُه متعاليةٌ) والأصواتُ الأخرى المتشتِّتَةُ الضائعةُ، المتلاشيـةُ، لا تُسمَعُ ولا يُكتَرَثُ بها؛ الأصواتُ الخافتةُ، التبريريَّةُ،

meshkaleyyeh - ekram 137 2003/10/18, 9:59 *

المتقطِّعَةُ، المقطوعةُ. ولم يكنْ ممكناً لحوارٍ من هذا النوعِ أنْ يأخذَ مداه، ويكشفَ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ دونَ وجودِ القائد 1 (المشاكسِ) الذي كانَ يغذِّي الحوارَ دائماً، ويفتحُهُ من بواباتٍ مختلفةٍ ومستوياتٍ عديدةٍ، فقدْ كانتْ شخصيةُ القائد هيَ المحرِّكُ لحوارٍ حواريٍّ من خلالِ تَلَفُّظَاتٍ قابلةٍ للتعارضِ، والاشتباكِ، والتداخلِ، والذوبانِ، والتراجعِ والتقدمِ، فانتجتْ صوراً مختلفةً للقادةِ، فمنهم: المُوالي، والمجادِلُ، والمُتوسِّلُ، والتبريريُّ، والمتشكِّكُ؛ وكلٌّ واحدٍ منهم يحملُ نبراتِ تَلَفُّظَاتِه، كما يحملُ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ في كلامِه.

وتمثَّلَ **السياقُ الثالثُ** في إنتاجِ التعدديِّةِ الصوتيَّةِ عبرَ مُحاوَرَةِ الشخصيَّةِ لذاتِها، وقد رأينا ذلكَ في مَثَلِ (الحداد)، ويمكنُ أنْ نرى تجلياً آخرَ لهذا السياقِ، وبشكلٍ مختلفٍ، في مشهدٍ منْ مَشاهدِ الارتجالِ التي لم يتسنَّ لها أنْ تستمرَ في مراحلَ لاحقةٍ؛ ففي هذا المَشهدِ، تقومُ إحدى المُشاركاتِ بتمثيلِ صورةِ جنديٍّ انكشاريٍّ يتحدثُ مَعَ نفسِه، أمَّا السياقُ الذي استخدَمَتْهُ فقدْ تجسَّدَ في أنَّها جرَّدَتْ منْ نفسِها شَخصاً آخرَ على هيئةِ ظلِّها، وجرى الحوارُ ما بينَ فكرتينِ تُجَسِّدُ الشخصيَّةُ إحداهما، ويُمثِّلُ الظلُّ الشخصيّةَ الأخرى (الشخصيّةُ تمثِّلُ الاستسلامَ لقدرِ الوجودِ في المعسكرِ، أمّا الظلُّ فيحاولُ إقناعَها بالهربِ منَ المُعسكرِ) فكانتْ تُغيِّرُ نَبراتِ صوتِها بحيثُ يظهرُ صوتٌ مختلفٌ لكلِّ شخصيَّةٍ.

وقد استند **السياقُ الرابعُ** إلى إعادةِ إنتاجِ نبراتِ التَّلَفُّظَاتِ في المَشاهدِ كما كنَّا قدْ أشرنا إلى ذلكَ عندما تحدَّثْنا عنْ مشهدِ (سيف لأحدهما/ مشهد 10 – الملحق 4) والتنويعاتِ التي ظهرتْ على تَلَفُّظِ كلمةِ (نابليون) في نهايةِ المشهدِ، ذلكَ التَّلَفُّظِ الذي قَدَّمَ نوعيَّاتٍ كثيرةٍ لشخصيَّاتٍ مختلفةٍ. ولم يقتصرْ الأمرُ على التفاعلِ مَعَ المَشاهدِ الدراميَّةِ، بلْ سنجدُ ذلكَ قد حدثَ أيضاً عبرَ نبراتِ تَلَفُّظٍ في المناقشاتِ التي أفضَتْ إلى إنتاجِ تَلَفُّظَاتٍ أخرى أدَّتْ إلى تعميقِ حواريَّةِ المناقشةِ، إنَّ أحدَ الأمثلةِ على ذلكَ مُتَضَمَّنٌ في كلامِ إحدى المشاركاتِ:

meshkaleyyeh - ekram 138 2003/10/18, 9:59 *

"الشعب ... كثير مظلوم، حينما زرت ... وشفت شعارات "الملك، الملك ..." كل الطريق اللي مرِّت فيها كان مكتوب شعار "قائدنا إلى الأبد" إلى الأبد ... الأبد ... الأبد ... حتى صاروا يكتبوا "إلى الأبد" لحالها، صارت بتكفي»

لقدْ نُبرتْ لفظةُ "الملك" بشكلٍ تَهكُّميٍّ، ساخرٍ، فالملكُ الذي تتحدثُ عنهُ هوَ رئيسُ جمهوريَّة، وليسَ ملكاً، ولكنَّ المفارقةَ هنا استدعتْ صورتينِ نقيضَتينِ، وكأنَّهما صورةٌ واحدةٌ. أنَّ كلمةَ "الملك" في تَلَفُّظِ المشاركةِ مسكونٍ بخبرةٍ دلاليَّةٍ سابقةٍ، وهي أنَّ (الملكَ) هو منْ يحكمُ إلى الأبدِ، ويواليهِ الشعبُ، وليسَ رئيسَ الجمهورية. إنَّ هذا التَّلَفُّظَ هوَ تنغيمٌ ساخرٌ (ironic intonation) يسميِّهِ باختين "ظاهرةً عاديَّةً جداً لازدواجيَّةٍ صوتيَّةٍ" (very ordinary phenomenon of double-voicedness) ويتحقَّقُ منْ خلالِ كلامٍ مُبَالَغٍ فيهِ (مُضَخَّمٍ) وَمُكرَّرٍ.

تتمثلُ إحدى ميِّزَاتِ الحواريَّةِ في أنَّ التَّلَفُّظَاتِ تَستدعي بعضَها بعضاً، وتأخذُ أحياناً شكلَ الموازنةِ بينَ صورتينِ، فحينما أشارَ أحدُ المشاركينَ إلى أنَّ نابليون "مجنون" ردَّ عليهِ آخرُ *"إذا بدك تحكي عن نابليون مجنون، إحكي عن طارق بن زياد*[62] *مجنون كمان"* إنَّ الصورةَ تستدعي صورةً أُخرى، وتَضَعُ حالتينِ مُختلفتينِ في حالةٍ منَ المُواجهةِ التي تُغذِّي إمكانيَّةَ استدعاءِ صورٍ أُخرى، وَتَلَفُّظَاتٍ أُخرى أيضاً.

أمَّا **السياق الخامس** الذي استُخدِمَ في البرنامجِ، فهوَ الكتابةُ ذاتُها، وكنتُ قد أشرتُ في موقعٍ سابقٍ إلى دورِ الكتابةِ، وبقيَ أنْ أشيرَ إلى أنَّ لكتابةِ نصِّ الإرشاداتِ الإخراجيَّةِ كفعلٍ فنيٍّ أدبيٍّ دوراً كبيراً في صياغةِ السياقِ ومحتواهُ الدلاليُّ، وبالتالي في إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّةِ، إنَّ أحدَ الأمثلةِ البارزةِ على ذلكَ هو مثالُ مشهدِ (حارسا بوابة المدينة/ المشهد 2 – الملحق 4) الذي أشرتُ إليهِ في أكثرِ منْ موقعٍ سابقاً، فقدْ

[62] طارق بن زياد هو قائد عسكري قاد جيش المسلمين إلى إسبانيا سنة 711.

ساهمتْ هذه الملاحظةُ الإرشاديَّةُ القصيرةُ التي تمَّ تفكيكُها وإعادةُ إنتاجِها منْ خلالِ أسلوبِ مسرحِ المنتدى (Forum Theatre) في أنْ تُنتِجَ أصواتاً عديدةً لشخصيَّةٍ بَدَتْ في أوَّلِ الأمرِ ذاتَ بُعْدٍ واحدٍ، كما فتحتْ فضاءً قُزحيّاً لإمكانيَّةِ تنوُّعِ الشخصيَّةِ ذاتِ الموقعِ الاجتماعيِّ الواحدِ (الحارس) غير أنَّها تتفاعلُ مَعَ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ وتَلَفُّظَاتِها، وتتحركُ في إطارِ السياقِ الذي هيَ فيهِ بأشكالٍ مختلفةٍ ومتناقضةٍ أيضاً. هذه النظراتُ المختلفةُ والمُتناقضةُ، كلُّ واحدةٍ منها قادمةٌ منْ عالمِ شخصيَّةٍ فريدةٍ، وفي سياقٍ فريدٍ، وفي لحظةٍ فريدةٍ؛ فهيَ تعكسُ تنوُّعاً لوجهاتِ النظرِ المُمكنةِ في حالةٍ كهذه، وهيَ في الوقتِ نفسهِ تكسرُ صورةَ (الحارسِ) النمطيَّةِ التي ترتبطُ بالسياقِ الاجتماعيِّ لدورِها المرسومِ، وهيَ تعكسُ أيضاً تلكَ العلاقةَ بينَ تَلَفُّظَاتِ الشخصيَّتينِ حيثُ تَلَفُّظٌ يستجيبُ لتَلَفُّظٍ آخرَ، يكشفُ صوتَ كلٍّ واحدةٍ منها، فتتسعُ المسافةُ وتضيقُ بينهما، خالقةً حالةً منَ التوترِ والاختلافِ الذي ينشئُ حواريَّةً ما بينَ صوتينِ متباعدينِ حيناً ومتداخلينِ أحياناً فيما بينهما، كما أنَّهما تُثيرانِ حواريَّةً أيضاً بينهما كصورةٍ يتلقَّاها مُتَفَرِجٌ ستَخلقُ لديهِ أيضاً صوراً عديدةً لطبيعةِ هذهِ الشخصيَّةِ، فيبني أحكامَهُ عليها بناءً على خبرتِهِ الذاتيَّةِ في قراءتِها، وموقعِهِ الاجتماعيِّ، وتكوينِهِ الوجدانيِّ، وثقافتِهِ الشخصيَّةِ، ويصلُ إلى أحكامِهِ هذهِ عبرَ توتراتٍ تَقِلُّ أو تزيدُ بينَهُ وبينَ نفسهِ، وبينَهُ وبينَ تلكَ الشخصيَّةِ، وبينَهُ وبينَ المشهدِ الذي يراهُ ككلٍّ، وبينَهُ وبينَ كلِّ السياقِ الذي يَنوجدُ فيهِ.

والسياقُ السادسُ يَتعلقُ بالكتابةِ أيضاً. فَالنصُّ المسرحيُّ ينبني بطرائقَ متعددةٍ حينَ يتَّصلُ الموضوعُ بمكوناتِ النصِّ المسرحيِّ. ونحنُ نتحدثُ هنا عن (النصَّينِ) فيهِ: نصِّ الحوارِ ونصِّ الإرشاداتِ المسرحيَّةِ. من المعروفِ أنَّ الكتَّابَ المسرحيينَ عبرَ التاريخِ تناولوا هذا الأمرَ بصورٍ مختلفةٍ، غيرَ أنَّنا سنلاحظُ بيسرٍ أنَّ تاريخَ كتابةِ النصِّ المسرحيِّ يقولُ لنا بأنَّ ورودَ الإرشاداتِ المسرحيةِ قد أخذَ بالحضورِ أكثرَ فأكثرَ بصورةٍ تصاعديةٍ، فإذا ما كانتْ هذه الإرشاداتُ شبهَ منعدمةٍ في نصوصِ المسرحِ اليونانيِّ القديمِ، فإنَّ هذه الإرشاداتِ قدْ أخذتْ تحتلُّ حيزاً مُتزايداً في القرنِ العشرينِ. يقالُ إنَّ الإرشاداتِ المسرحيَّةَ

تعبِّرُ بصورةٍ أكثرَ اقتراباً من المؤلف، فهيَ تبدو كصوتِه المُباشرِ، في حينِ أنَّ الحوارَ المسرحيَّ يبدو وكأنَّهُ صوتُ الشخصياتِ، وكأنَّ هناكَ مسافةً تفصلُ المُؤلفَ عن مادةِ الحوارِ التي يكتبُها من حيثُ انعكاسُ تعبيرِها.

فالإرشاداتُ المسرحيةُ تحاولُ أنْ تَضعَ تصوراً إخراجياً منْ قِبَلِ المؤلفِ الذي يرى أنَّ نصَّهُ المسرحيَّ هو نصٌّ لخشبةِ المسرحِ أكثرُ منه نصٌّ للقراءةِ، لذا فإنَّنا نرى أنَّ هناكَ كتَّاباً يُكثرونَ منْ إيرادِ هذهِ الإرشاداتِ وكأنَّهم يحاورونَ مُخرِجَ العملِ المسرحيِّ المُحتَملِ مستقبلاً. وفي هذا الحوارِ ما يَشي برغبتِهم بوجودِ موطئ قدمٍ أساسيٍّ في الرؤيةِ الإخراجيَّةِ، وبالمقابلِ، فإنَّنا نَرى كُتَّاباً آخرينَ يقتَصدونَ في كتابةِ هذهِ الإرشاداتِ. إنَّ النظرةَ الأُولى لهاتينِ الطريقتينِ تخدعانِ إذا ما سلَّمنا بأنَّ حجمَ الحيِّزِ الذي تحتلُّهُ التفاصيلُ الإرشاديَّةُ يعني بالضرورةِ أنَّهُ يحدِّدُ بصورةٍ قاطعةٍ مدى حضورَ المُؤلِّفِ أو عدمِ حضورِهِ، لأنَّنا بذلكَ سننسى القارئَ، فالقارئُ هو فاعلٌ في النصِّ الذي يقرأُهُ بصورةٍ حاسمةٍ، ولذلكَ، فإنَّ خبرةَ القراءةِ وسياقِ التلَّقي سيلعبانِ دوراً حاسماً في تأويلِ هذهِ الحواريَّةِ التي قدْ تنشأُ عنْ تلكَ العلاقةِ القائمةِ ما بينَ النصوصِ الإرشاديَّةِ والحوارِ، وهي بدورِها ستضعُ عمليَّةَ القراءةِ في تفاعليَّةٍ حواريَّةٍ تتعقدُ شيئاً فشيئاً، فهيَ حواريَّةٌ ما بينَ نصٍّ إرشاديٍّ ونصٍّ حواريٍّ، وبالمقابلِ، فإنَّ هذا التفاعلَ سينعكسُ بصورةٍ أو بأُخرى على حواريَّةٍ جديدةٍ طرفُها الجديدُ هوَ القارئُ، فالقارئُ لا يقرأُ نصّاً واحداً، بل يقرأُ نصّاً "تنازعيّاً"، وبالتالي، فَهوَ سيخلقُ لديهِ "تنازعيَّةً" جديدةً ولَّدَتْها تلكَ التنازعيَّةُ ما بينَ "النصَّين".

ومنَ اللافتِ في تجربةِ المشاركينَ في كتابةِ النصوصِ المسرحيَّةِ أنَّها كانتْ تتخذُ مَنحيينِ في هذا السياقِ؛ فحينَ تكونُ الكتابةُ مستوحاةً منَ الارتجالِ فلمْ تكنْ تتضمنُ، غالباً، أيَّةَ ملاحظاتٍ إرشاديَّةٍ. لقد كُتبَ مشهدُ (العودة إلى فرنسا/ المشهد 3-الملحق 4) بعد ارتجالٍ، ولم يتضمنْ ملاحظاتٍ إرشاديَّةً حينَ كُتبَ. وكأنَّ هذهِ الملاحظاتِ لم تكنْ ضروريَّةً؛ لأنَّ المشاركينَ نفَّذُوها فعلياً خلالَ عمليَّةِ الارتجالِ الدراميِّ. بينما سنجدُ

أنَّ المشهدَ المسرحيَّ الذي كُتِبَ كنصٍّ ابتداءً، وباستيحاءٍ منْ فكرةٍ خارجِ إطارِ الارتجالِ مثلَ (لماذا حاولت الهروب؟/ المشهد 5 – الملحق 4) تضمَّنَ ملاحظاتٍ إرشاديَّةً كثيرةً، وكانتْ تقتربُ أكثرَ فأكثرَ منَ السردِ القصصيِّ. وكأنَّ كاتبَ المشهدِ كانَ يبني صورةً متخيلةً لما سيجري في حيِّزِ العرضِ، ويحوِّلُهُ إلى ملاحظاتٍ إرشاديَّةٍ بينما لم يكنْ ذلكَ ضرورياً في حالةِ الارتجالِ الدراميِّ.

وقدْ تمثَّلَ **السياقُ السابعُ** في تكوينِ علاقاتٍ تبادليَّةٍ ما بينَ بنيةِ اللغةِ المكتوبةِ وبنيةِ الارتجالِ المسرحيِّ من حيث طبيعةُ اللغةِ المستخدمةِ في هذه المَشاهدِ. فنحنُ حينما نتحدثُ هُنا عنِ العاميَّةِ والفصحى، سنلاحظُ أنَّ هذينِ المستويينِ الكلاميينِ "الفصحى والعاميَّة" سيجدانِ نفسيهما في علاقةٍ تحاوريَّةٍ مُتعددةِ الطبقاتِ، بحيثُ تتشكلُ علاقاتٌ متشابكةٌ على مستوياتٍ عدّةٍ، منها: 1) علاقاتٌ ما بين العاميَّةِ والفُصحى في الارتجالِ الشفويِّ. 2) علاقاتٌ ما بين العاميَّةِ والفصحى حينَ يتحوَّلُ النصُّ الشفويُّ إلى نصٍّ كتابيٍّ وبالعكسِ أيضاً. 3) علاقاتٌ ما بين النصِّ المكتوبِ بالفصحى والنصِّ المكتوبِ بالعاميَّةِ في بنيةِ النصِّ المسرحيِّ الكليَّةِ. 4) علاقاتٌ ما بين التعبيراتِ غيرِ اللفظيَّةِ في الارتجالِ وترجمتِها إلى نصٍّ مكتوبٍ بالعاميَّةِ أو بالفُصحى.

ومِنَ البيِّنِ أيضاً أنَّ المشاركينَ ينحُونَ في معظمِ الكتاباتِ إلى توظيفِ الفُصحى ومحاولةِ النأيِ بأنفسِهم عنِ العاميَّةِ، وإنْ كانتْ المادةُ المكتوبةُ هيَ في الأصلِ مادةٌ مرتجلةٌ بالعاميَّةِ، وكأنَّ الكتابةَ، في العرفِ الثقافيِّ، تتطلبُ أنْ تكونَ بالفُصحى. وفي القليلِ النادرِ نجدُ تجاوراً في تلكَ الكتاباتِ لكلٍّ منَ العاميَّةِ والفُصحى، يمكنُ النظرُ في مشهدِ (رهنِ البيتِ/ المشهد 1/ الملحق 4). وحينما ننظرُ في سمةِ هذا التجاورِ، فإنَّنا سنجدُ أنَّ الكلامَ الذي تَتَلَفَّظُهُ الشخصيَّاتُ هوَ كلامٌ بالعاميَّةِ بينما الملاحظاتُ الإرشاديَّةُ هيَ كلامٌ بالفُصحى، وكأنَّ صوتَ الكاتبِ مُعبِّراً عنهُ في الملاحظاتِ سيأتي بصورةٍ مُختلفةٍ عنْ صوتِ الشخصيَّاتِ.

سنلحظُ التنوُّعَ الكلاميَّ في إنتاجِ النصوصِ، وبدرجاتٍ مختلفةٍ، أحياناً لا تعدو

كونَهَا إرهاصاتٍ أُولى، وفي أحيانٍ أخرى تتجاوزُ ذلكَ إلى حضورٍ أكبرَ. إنَّ التجاورَ والتشابكَ والتنافرَ ما بينَ أشكالٍ فنيَّةٍ مختلفةٍ وأساليبَ متنوعةٍ سيُفضي إلى إنتاجِ حواريَّةٍ ما بين هذه الأشكالِ والسياقاتِ منْ ناحيةٍ، وما بينها وبينَ المؤلفِ منْ ناحيةٍ ثانيةٍ، وكُلما كانَ هذا التفاعلُ أكثرَ وضوحاً فإنَّهُ سينأى بالكاتبِ عنِ الصوتِ الواحدِ ويقتربُ بِهِ أكثرَ فأكثرَ منِ التعدديَّةِ الصوتيَّةِ، وسيفيدُ أكثرَ فأكثرَ منَ السماتِ الروائيَّةِ (الحواريَّةِ) التي ستجدُ حضورَها في نصٍّ مسرحيٍّ، وستبدو سمةُ الواحديَّةِ – على الرغمِ من (الحوارِ فيه) – أقلَّ حضوراً، ولنْ يتشكَّلَ النصُّ منْ صوتٍ مُونولوجيٍّ واحدٍ لمؤلفِهِ، بلْ سيغدو متعدِّدَ الأصواتِ.

إنَّ انطلاقَ المسرحِ في العقودِ الأخيرةِ إلى استحضارِ، ليسَ فقطْ أشكالُ الكتابةِ الأدبيَّةِ الفنيَّةِ وأساليبها بلْ إلى دمجِ أشكالٍ فنيَّةٍ عديدةٍ فيه كالسينما والصورةِ الفوتوغرافيَّةِ والموسيقى والرقصِ ليؤكدَ أنَّ المسرحَ آخذٌ أكثرَ فأكثرَ إلى استعادةِ "حواريتِهِ" التي بدتْ – في أحيانٍ كثيرةٍ – مفقودةً.

إنَّ سلسلةَ العلاقاتِ المُتشابكةِ والمُعقَّدةِ وذاتِ الطبقاتِ المُتعدّدةِ حينَ تتمُّ في سياقٍ تحاوريٍّ بينَ المجموعةِ التي أنتجَتْها فإنَّها ستُفضي إلى إنتاجِ وعيٍ جديدٍ اتجاهَ تكوينِ النصِّ وبناءِ المشهدِ، ولنْ يقتصرَ ذلكَ على هاتينِ العمليتينِ، بلْ سيتجاوزهُما إلى صوغِ أسئلةٍ جديدةٍ لدى المُشارك فيهما اتجاهَ البنيةِ الثقافيَّةِ الاجتماعيَّةِ أيضاً.

ولعلَّ تجربةً متُواضعةً منْ هذا النوعِ لأشخاصٍ ليسوا مُنغمسينَ في العملِ الدراميِّ والمسرحيِّ كما كُتّابُ المسرحِ والمسرحيينَ أيضاً قد تضيءُ إضاءاتٍ منْ هذا النوعِ. إذنْ، فالحريُّ بها أنْ تتشكَّلَ في صورٍ أُخرى ومجموعاتٍ أُخرى فتمنحُ المشتركينَ فيها فرصة المرورِ بتجاربَ تعمِّقُ خبرتَهم ومقدرتَهم على إنتاجِ فهمٍ جديدٍ سيغني معرفتَهم الذاتيَّةَ من ناحيةٍ، وسيسهم أيضاً في إغناءِ التجربةِ المسرحيَّةِ في ميدانِها الاحترافيِّ أكثرَ فأكثرَ من ناحيةٍ أخرى.

والسياقاتُ السبعةُ التي تَمَّ التطرُّقُ إليها كسياقاتٍ لإنتاجِ كلامٍ حواريٍّ ليستْ هيَ

meshkaleyyeh - ekram 143 2003/10/18, 9:59 *

كلُّ مَا يُنْتِجُ كلاماً حوارياً، لكنَّها تُشكِّلُ نماذجَ ثمانيةً لسياقاتٍ كثيرةٍ ومركَّبةٍ لا تنتهي، ولا تتسعُ أيّةُ دراسةٍ للإحاطةِ بها جميعها، وبخاصةٍ أنَّني أشرتُ إلى بعضِها أيضاً حينما حلَّلتُ ذلكَ في حركيَّةِ إنتاجِ الدراما وإنتاجِ التَّلَفُّظِ.

■ انعكاسُ الأساليبِ على أفكارِ المشاركينَ

لعلَّ منَ المفيدِ عندَ الحديثِ عنْ انعكاسِ التجربةِ على المشاركينَ وأفكارِهم ومشاعرِهم أنْ لا نكتفي بالتحليلِ الذي رُسمتْ بعضُ ملامحِه خلالَ هذهِ الدراسةِ فقطْ، بلْ يتطلبُ الأمرُ أيضاً تناوُلَ مسألتينِ جوهريتين، الأولى تتمثَّلُ في طبيعةِ النقاشِ الذي كانَ يجري بينَ المشاركينَ وأجوائِه. والثانيةُ تتمثَّلُ في تعليقاتِ المُشاركينَ وملاحظاتِهم على البرنامجِ بمجملِه:

□ أولا- نقاشات المشاركين

إنَّ القارئَ لهذهِ التجربةِ سيكتشفُ دونَ عناءٍ يذْكَرُ أنَّ جميعَ الأنشطةِ الدراميَّةِ التي أُجريَتْ كانْ يتخلَّلُها ويتبعُها دائماً نقاشٌ جماعيٌّ. فالنقاشُ بينَ أفرادِ المجموعةِ هوَ أحدُ الأنشطةِ المركزيَّةِ في التجربةِ وأحدُ مرتكزاتِها، وهوَ أيضاً جزءٌ عضويٌّ منَ الأنشطةِ الدراميَّةِ التي تضمَّنَتها أساليبُ الارتجالِ المسرحيِّ التي تمَّ اتباعُها، وبخاصةٍ "الأساليبِ المنظوريَّة" التي تقومُ على التأسيسِ لنقاشٍ وإجرائِه وتعميقِه دائماً. ولرسمِ صورةٍ لهذهِ المسألةِ فقدْ ارتأيتُ تضمينَ هذهِ الدراسةِ نصّاً (الملحق 5)[63] هوَ عبارةٌ عنْ نقاشٍ جرى

[63] من الضروري قراءة هذا النص في الملحق قبل الاستمرار في القراءة، لأن الإشارات التمثيلية هنا هي إشارات مقتضبة جداً.

meshkaleyyeh - ekram 144 10/18/03, 9:59 PM

بعدَ قراءةِ أحد المَشَاهِد (خلف أسوار عكا/ المشهـد 5 – الملحق 4) التي كُتِبتْ بعدَ أوَّلِ ارتجالٍ لها. وقدْ كانَ مِنَ الضروريِّ المحافظةُ على صورةِ هذا النقاشِ كما هيَ، وستجدونَ أنَّني حاولتُ نقلَهُ كما هوَ دونَ أيِّ تدَخُّلٍ يُـذْكَرُ سوى أنَّهُ قدْ تحوَّلَ مِنْ نصٍّ شفويٍّ إلى نصٍّ مكتوبٍ (وهذا ليسَ تغييراً ضئيلَ الدلالةِ، بلْ هذهِ هيَ الوسيلةُ الوحيدةُ لي لتضمينِهِ في الكتابِ). وسنلاحظُ أنَّ لهذا الحـوارِ (النقاشِ المُرتَجَلِ) سماتٍ كثيرةٍ، وبالتحديدِ فيما يتعلقُ بالمجالِ الذي أتناولُهُ في هذا الكتابِ، ومِنْ أبرزِ هذهِ السماتِ ما يلي:

أولا– تحويلُ البنيـةِ القصصيَّةِ إلى بنيـةٍ مسرحيَّةٍ، وآلـيَّاتُ هذا التحويـلِ في ضوءِ الأساليبِ المسرحيَّةِ، مثلاً تحويلُ السردِ إلى حوارٍ "تمثل هذه الملاحظات الواردة بين الحوار"، وإضافةُ حوارٍ جديدٍ: "وربما نضيف إلى الحوار".

ثانيـاً– الاستطرادُ منْ فكـرةٍ إلى أُخرى، والانتقالُ مـنْ حالةٍ إلى أُخرى، مثـلاً (من نابليون إلى هتلر إلى طارق بن زياد... ومن حصارِ عكا إلى الحروبِ الصليبيَّةِ إلى احتلالِ فلسطين في القرنِ العشرين).

ثالثاً– امتزاجُ الحوارِ الجادِّ بتعليقاتٍ ساخرةٍ ذاتِ دلالةٍ، وتمسُّ النقاشَ في جوهرِهِ، مثلاً (*وقف إلى جانبنا الطاعون، أنا بعرف إنـه هـوه* [يقصد نابليـون] *واحد مجنون، طارق بن زياد مجنون أيضاً*)، "*لاقي جزيرة فاضية، إعمل فيها اللي بدك إياه*".

رابعاً– الانتقالُ منَ العاميَّةِ إلى الفُصحى وبالعكسِ (في كثيرٍ من المواضعِ في النصِّ).

خامساً – مناقشةُ البنيةِ المشهديَّةِ الدراميَّةِ في بُعديها الأسلوبيِّ والدلاليِّ (تحويلُ الوصفُ الحركيِّ إلى فعلٍ كلاميٍّ: "*بدلاً من (ابتسم لأمه) يمكن يحكي لها إشي*" وتحويلُ الكلامِ الوصفيِّ إلى فعلٍ مسرحيٍّ: "*تمثل هذه الملاحظات الواردة بين الحوار*".

سادساً– الانتقالُ مِنَ التاريخِ إلى الواقعِ المعاصرِ والعودةُ ثانيةً إلى التاريخِ، وهكذا... مثلاً (تناولُ الواقعِ الفلسطينيِّ تحتَ الاستعمارِ الصهيونيِّ والحروبِ الصليبيَّةِ وتكوينِ الدولِ والديكتاتوريَّةِ ومفهومِ الاحتلالِ)

meshkaleyyeh - ekram 145 2003/10/18, 9:59 *

سابعاً- الإحالةُ إلى دروسِ التاريخِ المدرسيَّةِ كمرجعيَّةٍ نهائيَّةٍ، ومنْ ثمَّ مُساءلتُها لاحقاً، مثلاً: "*إحنا هيك أخذنا في التاريخ*"، "*لأ بالعكس، ما إنت أخذت كمان في التاريخ إنه كان في سباق بين فرنسا وبريطانيا على قناة السويس وهون وهون، وطريق الهند.*".

ثامناً- الإظهارُ والإخفاءُ لدلالةٍ رمزيَّةٍ، وتقَصُّدُ الغموضِ أحياناً كي يستكشفَهُ القارئُ (أو المُشَاهِد)، مثلا: "*أنا ماحاولتش أوضح فكرة الهروب بالقصد*".

تاسعاً- إعادةُ النظرِ في فكرةٍ ما عبرَ الاستدراك، وكأنَّهُ نقاشٌ خارجيٌّ مَعَ المجموعةِ، وفي الوقتِ نفسِهِ نقاشٌ داخليٌّ مَعَ الذاتِ، مثلا: "*هوه مش ضحية، مش عارفة، مش لهالدرجة هوه ضحية، بس في جانب ضعيف في الموضوع*".

□ ثانياً - آراء المشاركين

أمَّا ملاحظاتُ المشتركينَ وتعليقاتهم، فقدْ أتتْ في سياقِ اهتمامنا بإنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّةِ في السياقينِ التخيُّليِّ والواقعيِّ الذي يتطلَّبُ منَّا كي تكتملَ الصورةُ أنْ ننظرَ فيما يقولُهُ المشاركونَ حولَ البرنامجِ، وعنِ انعكاساتِ البرنامجِ عليهِم عبرَ كلامِهم عنِ البرنامجِ نفسِهِ، ولأنَّ ذلكَ يغدو مُهمَّاً أيضاً منْ حيثُ كونِهِ أحدَ عناصرِ استكمالِ غاياتِ البرنامجِ؛ فكما كانَ مُهمَّاً إنتاجُ تَلَفُّظَاتٍ حواريَّةٍ عبرَ الدراما، فإنَّ تذويتَ المعرفةِ الحواريَّةِ لدى المُشاركينَ عبرَ المرورِ بتجربةٍ يُنتجونَ فيها التَّلَفُّظَاتِ عبرَ أسلوبيَّةِ إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ يبدو مُهمَّاً أيضاً، فوعيُ المشاركينَ بما قاموا به، وما استدخَلُوهُ منْ معرفةٍ جديدةٍ مَبْنِيَّةٍ على ممارسةٍ واقعيَّةٍ، هو أحدُ أشكالِ قياسِ ذلكَ، كما في وصفِ التجربةِ وتحليلِ مفاصلِها الرئيسةِ أيضاً، بَيْدَ أنَّ ما يمنحُ التجربةَ، أيضاً، مصداقيَّتَها، هوَ تَلَفُّظَاتُ المشاركينَ أنفسِهِم حولَ التجربةِ برمَّتِها، وبخاصةٍ فيما يتعلَّقُ بموضوعةِ (الأنا والآخر، وتَنوُّعِ وجهاتِ النظرِ). ففي اللقاءِ الأخيرِ، تحدَّثَ المشاركونَ عنِ انطباعاتِهم وآرائِهم الشخصيَّةِ اتجاهَ

التجربةِ، وقد طلبتُ فهم ذلكَ. وقدْ كانَ السؤالُ المطروحُ في نهايةِ البرنامجِ: كيفَ تَرَونَ هذه التجربةَ التي خضتُموها؟ لقدْ أبدى المشاركونَ نظرةً إيجابيَّةً للتجربةِ في كُلِّيَّتِها، وقدْ أشارَ أحدُ المشاركينَ قائلاً:

"أنا بالنسبة إلي كانت التجربة إشي حلو كثير، لأنه من زمان كنت حابب أعمل هيك، حلو أنه الواحد يطلّع اللي جواه، حلو الواحد يتقمص دور حدا تاني، بعدين لما تلبس إنت شخصية واحد غيرك وتيجي تكتب بيصير أسهل عليك إنك تحط رأيك ورأي واحد غيرك، يعني تعمل حوار."

كما تركَّزَت الآراءُ في مجموعةٍ منَ المَحاوِرِ، أُصنِّفُها كما يلي: النظرُ منْ زوايا مختلفةٍ، أهميَّةُ التخيُّلِ، الشخصيَّةُ الإنسانيَّةُ مُتعدِّدَةُ الأبعادِ في الكتابةِ نتقمصُّ أدوارَ الآخرين، الدراما تساعدُ على توليدٍ لا نهائيٍّ للمَشاهدِ، إدراكُ الآخرِ، الدراما سياقٌ لتعميقِ المعنى. وسأقتبسُ منْ كلامِ المشاركينَ أمثلةً تُعزِّزُ كلَّ محورٍ منها:

□ أولاً- محورُ النَظَرُ من زَوايا مُخْتَلِفَةٍ:

أ) "أنا بالنسبة إلي نفس اللي حكيتي، الزميلة، أهم إشي كان إنه بيعطي للواحد فرصة على نفس الفكرة يشوفها من أكثر من زاوية، وكمان إنه في قدرة على إنه يحسّن، كل ما تنظر للي كتبته من وجهة تانية ومن زاوية تانية، بتحس إنه لسه في مجال إنه تتطور."

ب) "عندما نقرر أن نكتب يجب النظر من جهات مختلفة أهمها تصور ذلك بمشهد، والأخذ بالاعتبار موقف المشاهدين وطريقة العرض. ولقد لوحظ ذلك من خلال عمل مشاهد ثنائية، واتفق الجميع على أن النظر من الزوايا الأخرى أمر يجب تنفيذه أو التقيد به أثناء الكتابة، سواء أكانت مقالة أم قصة أم مسرحية أم غير ذلك."

ثانياً- محورُ أهميّةِ التخيّلِ:

"اللي بنعمله هذا، خلاني كل ما بدي باجي أكتب، بصير بدي أنظر من اكثر من محل، يعني زمان ماكنتش بفكر كثير لما كنت بدي آجي أكتب، هلق، لما بدي آجي أكتب بصير بدي أجمع صور وأحطها بصورة واحدة، حتى أجسم الصورة، أخليها مبينة من قدام ومن ورا ومن جنب ومن فوق، هدا اللي ساعدني، وكثير خلاني أتخيل، دايما لما بدى أكون بدي اكتب إشي بتخيل حركة، باتخيل بالضبط هاي الشخصية شو قاعدة بتعمل، يعني صار في فكرة جديدة عندي."

ثالثاً- محورُ الشخصيَّةِ الإنسانيةِ مُتعدّدَةِ الأبعادِ:

"أنا برضه تقريبا نفس الشيء، بس يعني صار لما بدي أكتب باشوف الشخصية اللي باكتبها مش بس مجرد شخصية عادية، ولكن بتتحرك وإلها أدوار، كأنك بتمثل هاي الشخصية، مش كشخص ثابت من جهة واحدة فقط، من أكثر من إتجاه."

رابعاً- محورُ الكتابةِ وتقمُّصِ أدوارِ الآخرينَ:

"بالكتابة بنعتمد على هدا الموضوع، بنعتمد عليه كيف إنه الواحد ياخذ دور اللي بيكتب عنه، مثلا واحد بدو يكتب عن الشرطي، بياخذ دور الشرطي، عشان يعرف كيف التعبير عنه، وبرضه كانت تجربة حلوة"

خامساً- محورُ الدراما وإمكاناتها في توليدٍ لا نهائيٍّ للمَشَاهِدِ:

"أنا بدي أحكي إنه أنا أول مرة بدخل في عمق القصيدة، تعمقنا في

meshkaleyyeh - ekram 148 2003/10/18, 9:59 *

القصيدة كثير، حتى يمكن لما محمود درويش يمكن يشوفنا يقول مش هيك كان قصدي، أو إنتو تعمقتوا كثير، يعني إحنا اخذناها من زاوية بتخصنا، و برضه بتخص المعنى اللي حاول محمود درويش يوصله إلنا، فيعني ما كنتش اتصور إنه ممكن نعمل هلقد مشاهد. . هلق يمكن لما كمان مرة نرجع نشتغل على هذه القصيدة، ونعمل مشاهد ثانية، يمكن نعمل كمان 500 مشهد."

□ **سادساً- محورُ إدْرَاكِ الآخَرِ:**

"علمتني كيف أحاول أشوف الآخر من داخله. . ."

□ **سابعاً- محورُ الدراما كَسِياقٍ لِتَعميقِ المعنى:**

"بنعطي معنى للأشياء، لما بنتطلع عليها في حياتنا اليومية بنشوف المعنى أو بنشوفها بلا معنى، بس لما نتعمق فيها بنشوف المعنى أكيد."

إنَّ هذهِ الآراءَ تعزَّزتْ حينما طَلَبَ المشاركونَ بأنْ نستمرَ معاً في تطويرِ برامجَ مشابهةٍ في مجالَيْ الدراما والكتابةِ تساعدُهم على تطويرِ قدراتِهم من ناحيةٍ، وتمنحُهُم القدرةَ على تنفيذِ أنشطةٍ دراميةٍ في أنديةِ الأطفالِ واليافعينَ المُنْضَمّينَ إليها. إنَّ ذلكَ يشكّلُ حافزاً لي لتطويرِ البرنامجِ، ولتقديمِ اقتراحاتٍ بحثيةٍ أخرى في هذا الإطارِ.

meshkaleyyeh - ekram 149 2003/10/18, 9:59 *

■ تطويرُ البَرنَامجِ واقتراحُ دراساتٍ أُخْرَى

يَتَطَلَّبُ تَطويرُ هذا البرنامجِ تَوسيعَ دائرةِ التَشابكِ الحواريِّ والانتقالَ بها إلى مُستوىً أعْلى، كما يَتَّطَلَّبُ حَفراً أعمقَ في الحواريات التي يمكنُ أنْ تَنشأ بينَ أصـوات مُتفاعلةٍ من السياقين الفرعيين (سياقِ نابليونَ وجَيشه خارجَ سورِ المدينةِ وسياقِ المدينةِ المحاصرةِ نفسِها منَ الداخلِ). إنَّ فعلاً أعمقَ يتطلبُ حركةً تفاعليَّةً ما بين الأصواتِ على مستويين؛ مستوى تفاعلِ شخـصيَّاتِ السياقينِ مَعَ بعضِـهما البعضِ، ومستوى تَـفاعلِ الشخصيَّاتِ في كلِّ سياقٍ بشكلٍ يعمِّقُ وضعيَّةَ الشخصيَّةِ الإنسانيَّة، ويحفرُ في طبقاتها الأكثرِ عمقاً من ناحيةٍ، ويُولِّدُ أيضاً شخصيَّاتٍ أُخرى تنظرُ للحدثِ أيضاً منْ زوايا أخرى منْ ناحيةٍ ثانية. إنَّ عملاً منْ هذا النوعِ يحتاجُ إلى تعميقِ البرنامجِ المُقترحِ وتحقيقِ نوعٍ منَ الاستمراريَّةِ فيه كي يحدثَ تقدُّمٌ جديدٌ. لم تكنْ غايةُ البرنامجِ الدخـولَ في هذه المرحلة، وإنْ كانتْ هناكَ الكثيرُ منَ الإشاراتِ التي تُلَمِّحُ إلى بداياتِ تَشكُّله، ولذلكَ، فإنَّ البرنامجَ نفسَهُ دفعَ إلى إنتاجِ برنامجٍ جديدٍ قُمْتُ بتنفيذِه مَعَ المشتركينَ فيما بعد، ثمَّ أفضى ذلكَ إلى تشكيلِ مجموعةٍ دائمةٍ منَ اليافعينَ التي تعملُ معاً في تطويرِ قدراتها على إنتاجِ كلامٍ حواريٍّ، وفي الوقتِ نفسِه إلى تعميقِ علاقةِ المجموعةِ بالدراما. وبالمقابلِ فإنَّ بُحوثاً كثيرةً يمكنُ الشروعُ بها على مستوى التأصيلِ النظريِّ ومستوى التطبيقِ في مجالِ الحواريَّة، أذكرُ منها ما يتَّصلُ بالمجالاتِ التالية: 1) مستوياتٌ أُخرى منَ الحواريَّةِ لم تَرِدْ في هذه الـدراسةِ يمكنُ أنْ تُعزِّزَ إمكاناتِ تصميمِ برامجَ أُخرى أكثرَ تطوراً. 2) العلاقةُ ما بين تَلَفُّظَاتِ الـلهجةِ العاميَّةِ واللغةِ الفُصحى في إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ الحواريَّة، وبخاصةٍ في مجالِ اللغةِ العربيَّة. 3) دراساتٌ تطبيقيَّةٌ في ضوءِ نظريَّةِ التَّلَفُّظَاتِ معَ فئاتٍ عمريَّةٍ أصغرَ. 4) دورُ البنى النحويَّةِ والصرفيَّةِ والتراكيبِ اللغويَّةِ في إنتاجِ التَّلَفُّظَاتِ في سياقٍ دراميٍّ. إنَّ هذه الدراسات، وغيرها، الممكنةِ يمكنُ أنْ تشكِّلَ إطاراً مرجعيّاً يدفعُ بالحواريَّةِ وتعدديَّةِ الأصواتِ في سياقِ أنشطةٍ تفاعليَّةٍ دراميَّةٍ إلى مستوى أفضلَ، وتعزِّزُ إمكانيَّةَ العملِ في هذا الحقلِ في المستقبَل.

meshkaleyyeh - ekram 150 10/18/03, 9:59 PM

■ الخُلاَصـَةُ

إنَّ مادةَ الدراسةِ، والحالةَ، والمشاركينَ التي كنتُ قد أشرتُ إليها عند حَديثي عنْ أنواعِ الكلامِ عندَ باختين هي التـي يَعتمدُ عليها تنوُّعُ أنواعِ الكلامِ؛ وبهذا المعنى، فـإنَّ السياقَ الواقعيَّ هو الذي يؤسِّسُ لطبيعةِ هذا الكلامِ الذي يُنتَجُ فيهِ. وبما أنَّنا عبرَ الدراما نستطيعُ استحضارَ سياقٍ واقعيٍّ لنؤسِّسَ سياقاً تخييلياً، فهذا يعني أنَّنا نستطيعُ أيضاً أنْ نُنتِجَ أنواعَ الكلامِ الملائمةِ لذاك السياقِ. "فالدراما تمنحُ تنويعةً مختلفةً مِنَ السياقاتِ مِنْ أجلِ الاستعمالِ اللغويِّ" (Fleming,1994 :44).

وقدْ تحققـتْ هذهِ العمليةُ عبـرَ وضعِ (المشاركِ/ المؤلفِ) خارجَ نـصِّهِ الشفويِّ أو الكتابيِّ (تَلَفُّظَاتِهِ وتَلَفُّظَاتِ الآخرينَ) فنظرَ إليه مُستكشفاً علاقاتِهِ الدلاليَّةَ، وَعَمِلَ على إنتاجِ نصٍّ لم يُحشَرْ فيـهِ صوتُهُ الفرديُّ بشكلٍ تعسفيٍّ وقسريٍّ، بلْ تَـركَ مساحةً كافيةً للشخصياتِ فـي أنْ تُعبِّرَ عنْ نفسِها دونَ أنْ تحشوَ أفواهُها (أو فـمُّ قارئِ النصِّ بتأويلِهِ الفرديِّ) على الرغمِ من أنَّهُ لا يمكنُ إحداثُ الانفصالِ تماماً ما بينَ المُتكَلِّمِ وكلامِهِ.

فالخبرةُ الكلاميَّةُ الفريدةُ لكلِّ فردٍ نَمَتْ وتشكَّلَتْ عبرَ علاقـةٍ تفاعليَّةٍ مستمرَّةٍ مَعَ تَلَفُّظَاتِ الآخرينَ، وكشفتْ هـذهِ الخبرةُ عنْ أنَّها مكَّنَتْ المشاركينَ منْ أنْ يبثُّوا سماتٍ حواريةً جديدةً في تَلَفُّظَاتِهم، وأن يرتَقوا بها عبر استيعابِ كلماتِ الآخرينَ بدرجـاتٍ مُتفاوتةٍ من الاتصـالِ والانفصالِ. فكلمـاتُ الآخرينَ حملتْ معَها تعبيـرَها الخاصَّ، ونغمَتَها التقييميـةَ الخاصةَ التي تقومُ عبرَ الاستيعابِ، وإعادةِ العملِ، وإعادةِ التشديـدِ النبري (Bakhtin,1986 :89).

ففي الحوارِ يُعيدُ الأفرادُ، مناسبةً بعدَ مناسبةٍ، بناءَ الثقافةِ؛ ومكوناتِها، وممارساتِها، وأساليبِها كجزءٍ من سياقِ المعرفةِ، فينشغلونَ في نشاطاتٍ منْ كلِّ الأنواعِ. ولأنَّ هذهِ

meshkaleyyeh - ekram 151 10/18/03, 9:59 PM

العمليةَ في جوهرِها استقصاءٌ للمعنى، ولأنَّ المعنى لم يقتصرْ على ما أُنتِجَ من الكلامِ، بلْ تجاوزَ ذلكَ (في البرنامجِ) إلى كـلِّ ما يدخلُ منْ عناصرَ ومكوناتٍ لإنتاجِ الارتجالِ الدراميِّ والمشهـديَّةِ المسرحيَّةِ عبـرَ حواراتٍ جسَّدتْ تنوعـاً في الشخصياتِ الإنسانـيَّةِ ومواقفِها ورؤاها. لقدْ وُظِّفَتْ عناصرُ الدراما للمساهمةِ في إنتاجِ تَلَفُّظٍ ذي معنىً ابتداءً منْ تشكيلِ الفضاءِ المسرحيِّ، والشخصياتِ وعلاقاتِها، وما يظهرُ في المشهدِ منْ أشياءَ، والحركاتِ والإيماءاتِ ... إلى تضافرِ هذه العناصرِ لإنتاجِ سياقٍ تَلَفُّظِيٍّ متكاملٍ.

لقدْ أكَّدَتِ الدراسةُ على مسألتينِ أساسيتينِ كانَ البرنامجُ الدراميُّ يتطَّلعُ إليهما، وهما: 1- إنَّ إنتاجَ تعدديةِ الأصواتِ عبرَ تَلَفُّظَاتٍ مُتفاعلةٍ يمكنْ أنْ يتحققَ بشكلٍ أكبرَ حينما تتفاعلُ هذهِ التَّلَفُّظَاتُ مَعَ بعضِها البعضِ في سياقٍ جماعيٍّ. 2- إنَّ الانتقالَ منْ الشفويِّ إلى الكتابيِّ، وبالعكسِ يعززُ إمكانيةَ تفاعلِ التَّلَفُّظَاتِ على مُستويين: المستوى الذاتيِّ- الفرديِّ، والمستوى الفرديِّ - الجماعيِّ.

meshkaleyyeh - ekram 152 10/18/03, 9:59 PM

مُخْتَتَمٌ

أستَطيعُ الزعمَ بأنَّ هذه التجربةَ/ الخبرةَ التي مَرَرْتُ بها قد أكْسَبَتني مَعرفةً جديدةً، وأدَّعي بأنَّها قدْ عَلَّمتْني، كَمَا علَّمَتِ المشاركينَ أيضاً (بُنِيَ هذا الحكمُ استناداً إلى تَلَفُّظَاتهم الكتابيَّة والشفويَّة في الدراما، وإلى المناقشاتِ والتقييمِ) بأنّهُ "كُلّمَا تَعَرَفْتُ عَلى (الآخَرِ) فإنني أعْرِفُ نَفْسي بشكلٍ أفْضَلَ" إنَّ هذا الاقتباسَ، يَدْفَعني إلى الاستِطْرَادِ، في وقتٍ يتوجبُ عليَّ فيه الانتهاءُ من كتابةِ هذه الخَاتمةِ بأقلّ مَا يُمْكِنُ مِنَ الكلامِ، ولكنَّ "التَّلَفُّظَ" يَستدعي "تَلَفُّظاً" آخرَ مُستجيباً لَهُ. سيلاحظُ القارئُ بأنَّني أضَعُ هذا الاقتباسَ، السَالِفَ الذِكْرَ بينَ عَلامَتي تَنصيصٍ، وهوَ ليسَ اقتباساً حَرْفياً دَقيقاً، ولا أستطيعُ في الوقتِ نفسِهِ أيضاً أنْ أُحيلَهُ إلى مَرجعيةٍ مُحَدَدةٍ، فأنا لا أتذكرُ صاحبَهُ أو مِنْ أينَ عَلِقَ في ذَاكرَتي، بلْ هُو كلامٌ عَالقٌ في الذاكرةِ الشخْصيّةِ، وهوَ يَعكسُ بشكلٍ أوْ بآخرَ ملامحَ هذه الدراسةِ واتجاهاتِها. ومَعَ ذلكَ، فإنَّني أُوردُهُ هُنا. إنني متيقنٌ بأنني قرأتُ شيئاً مِنْ هذا القبيلِ في نصٍّ ما، ولكنَّ الذاكرةَ "خانتني" تماماً في استحضارِ ذلكَ النصِّ. وسيَبدو الاقتباسُ، وكأنّهُ مجازفةٌ لا تليقُ بأعرافِ "البحوثِ الأكاديميّة" وتقاليدها، التي تتطلبُ دائماً الإشارةَ إلى مرجعيةٍ واضحةٍ، سواءٌ في الأفكارِ التي تجري إعادةُ صياغتُها أمْ في النصوصِ التي يجري اقتباسُها بصورةٍ حَرْفيَّةٍ، وإلاّ فإنَّ الأمرَ قد يبدو، وكأنَّهُ "انتحالٌ" غيرُ مبررٍ في عالمِ البحثِ الأكاديميِّ. ومعَ ذلكَ، فإنَّ هذه المجازفةَ تبدو ضروريةً لغايتينِ اثنتينِ متصلتينِ بمجالِ هذا البحثِ على الأقلِّ، وهما: أولاً- إنَّ أيَّ اقتباسٍ لن يحملَ الدلالةَ ذاتَهَا التي كان يحملُها في سياقِهِ الأصليِّ طالما أنّهُ قدْ نُزِعَ من ذلك السياقِ ووُضِعَ في سياقٍ آخرَ. ثانياً- إنَّ أيَّ إنشاءٍ للكلامِ هوَ في حقيقتِهِ تجميعٌ لكلامِ آخرينَ، فهو تناصٌّ، هوَ "نَسيجٌ منَ الاقتباساتِ" (Barthes, 1977 :146) حيثُ يَضَعُ المؤلِّفُ كَلامَ

meshkaleyyeh - ekram 153 2003/10/18, 9:59 *

الآخرينَ في مواجهـةٍ جديـدةٍ، و"قوّتُهُ الوحيـدةُ في مزجِ الكتابـاتِ، فتواجهُ إحـداهَا الأخرى" (1977 : 146). وهذه المواجَهةُ السياقيةُ الجديدةُ هي صوتيَ الفرديُّ كمنتجٍ لهذا النصِّ، ولكنْ عبَر اختـلاطِ النصوصِ بعضِها ببعضٍ في علاقـةٍ حواريةٍ واعيةٍ أحياناً، وغيرِ واعيةٍ في أكثرِ الأحيانِ. هذهِ إذنْ ليستْ دعوةً للانتحالِ، بلْ دعوةٌ لتبيانِ أنَّ تَلَفُّظَاتنا تُبْنى عبرَ تَذويتِنا (internalization) لتلفظاتِ الآخرينَ. فالانتقـالُ منْ صوتِ "الآخرِ" إلى صوتِ "الأنا"، ومنْ صوتِ "الأنا" إلى صوتِ "الآخرِ" هو مَا حاولَ البرنامجُ القيامَ بهِ، وما يحاولهُ هذا البحثُ أيضاً، ولم يكنْ ممكناً دونَ الولوجِ إلى عالمِ الفنِّ الذي يتيحُ إمكانيةً لهذا الانتقـالِ لا تُتيحها أنـواعُ الكلامِ الأُخرى التي لا تنـدرجُ في إطارِ الكلامِ الأدبيِّ / الفنيِّ كما رأى ذلك باختين(Bakhtin, 1986). ومَعَ ذلكَ، فقد يبدو مستحيلاً أنْ يتمكنَ المرءُ منْ أنْ "يُنَخّلَ" النصَّ، فيفرزُ ما فيهِ كي يميِّزَ بيَن "الأنا" و "الأنت" فيه؛ فهوَ في كلـيَّتِهِ "الأنـا" التي هي نسيـجٌ منْ كِلـتَيْهِـمَا؛ مُؤتلـفَتينِ ومختلـفَتـينِ، متناغـمَتينِ ومتضـادَتينِ، في حواريَّةٍ تَعلو وتخفـتُ ضمـنَ سياقٍ ثقافـيٍّ اجتماعيٍّ يُكـبِّلُ الأنا أو يحرِّرُهَا. لذلكَ، فإنَّ المُمارسةَ الدراميّةَ بالدلالاتِ النظريَّةِ والتطبيقيّةِ التي فصّلتُ فيها القولَ على مدى هذهِ الدراسةِ تتيحُ للمُشتَرِكِ فيها إمكانيّةَ بناءِ حسٍّ تحليليٍّ نقديٍّ للواقعِ الاجتماعيِّ يفضي إلى المساهمةِ الفعليّةِ في إحداثِ تغييرٍ اجتماعيٍّ حقيقيٍّ بتَضَافرِهِ مَعَ عناصرَ أخرى.

***

meshkaleyyeh - ekram 154 2003/10/18, 9:59 *

الملاحق

ملحق 1 منشور الإعلان عن البرنامج

الدراما والمسرح

كأسلوب للارتقاء بالتعبير الشفوي والكتابي

الكتابة هي ممارسة عن الذات وهي عملية للتفكير، وهي رؤية للحياة من زواياها المختلفة

إذا كنت ترغب/ين في تطوير خبرتك في الكتابة؟

إذا كنت ترغب/ين في تطوير قدرتك في مجال الكتابة الإبداعية؟

فمن خلال هذا البرنامج:

– يمكنك ممارسة الكتابة بصور مختلفة ومتنوعة.

– يمكنك أن ترى الأفكار والأشياء والأشخاص من زوايا النظر المختلفة.

– يمكنك الكتابة من خلال وضع نفسك في موضع الآخر وظروفه ودوافعه.

– يمكنك توظيف جميع الحواس لتعميق الكتابة والارتقاء بها.

– يمكنك مشاركة الآخرين في مناقشة كتاباتهم وتحليلها.

– يمكنك العبور في تجربة مشتركة مع الآخرين في الكتابة وفي تشكيل مشاهد مسرحية.

عبر وسائط درامية وأشكال مسرحية يمكن تحقيق ذلك.

لمزيد من المعلومات والتفاصيل حول البرنامج يمكن قراءة الورقة المرفقة، والمشاركة في اللقاء المنوي عقده يوم الجمعة بتاريخ 24/12/1999 صباحاً في مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي.

موجز في طبيعة المشروع

إن هذا العمل يحاول وضع إطار تطبيقي تعليمي يمكن استخدامه من قبل المعلمين أو منشطي العمل مع الفتيان والفتيات كدليل يفاد منه للمرور بخبرة تعلمية تراكمية ومتنوعة الأهداف. ويوظف هذا الإطار قصيدة للشاعر محمود درويش "أبد الصبار" كأساس ومنطلق لسلسلة من الأحداث التاريخية والمفاهيم والقيم والمهارات التربوية من خلال استخدام تقنيات الارتجال والحوار وبناء الصور الدرامية وممارسة الكتابة والكتابة الإبداعية.

تَعبُر هذه القصيدة المنتقاة في تاريخ فلسطين منذ ما يزيد على ألفي عام انتهاء بالقرن الحالي، وفي عبورها هذا تلتقط مفاصل أساسية من التاريخ عبر إشارات دالة، وذات مغزى راهني ومستقبلي أيضاً، وبتقليل من التحوير، يمكن تطبيق هذا المقترح دراميا بعدة مستويات:

– استكشاف النص الشعري عبر استخدام وسائط درامية، والإفادة منها أيضا في استكشاف اللغة والتاريخ والعلاقات الإنسانية.

– إنتاج أجواء تساعد على تطوير القدرة على التعبير الشفوي والكتابي، واستكشاف الرموز والمجازات اللغوية وتأويلها.

– تحليل التاريخ وكشف علاقاته ومساراته.

– تعميق القدرة على الارتجال الفردي والجماعي.

– بناء الصور الدرامية وربطها ببعضها البعض لتشكل سلسلة من المشاهد الدرامية الحوارية أو الإيمائية، وإتاحة فرصة أولية لكتابة النص المسرحي.

meshkaleyyeh - ekram 157 2003/10/18, 9:59 *

الأهـداف العامــة

– اكتشاف المعاني المتعددة والمختلفة من خلال نشاطات درامية.

– استحضار صور من تاريخ فلسطين وإعادة مساءلتها، وبخاصة أنه لم يحدث أن دُرِّس تاريخ فلسطين في المدارس الفلسطينية.

– إعادة تشكيل الحادثة التاريخية عبر أصوات مختلفة.

– الانتقال من اللغة (كلام الشاعر) إلى السياق المتخيل إلى الصورة البصرية إلى اللغة (كلام المتلقي) وبالعكس.

– بناء سياقات درامية تساهم في تطوير قدرات التعبير الكتابي من أبعاد ومسافات مختلفة.

– أن تفضي العملية الدرامية إلى خلق مهارات الارتجال لكل من المعلم وطلابه.

– بناء الحوار وكتابته عبر استكشاف الأصوات المتعددة.

– بناء صورة للمستقبل مستندة إلى دمج صورتي الماضي والحاضر.

– بناء العلامات والروامز وفكّها.

الأهداف المباشرة:

– إنتاج قطعة درامية ممتدة بواسطة سلسلة من الصور الدرامية الساكنة عبر تشكيلات جسدية تنبعث إلى الحياة منتقلة من الصور الأصلية التي يمنحها السياق التاريخي إلى صور أخرى مشتهاة، تتوج بصورة حالة عبر أسلوب مسرح الصورة.

– تحويل صمت الصور إلى كلام يعبر عن دواخل الشخصيات ورغباتها ، ثم تجسيد ذلك في حوارات، يتم تحويلها فيما بعد إلى نص مسرحي مكتوب.

– عرض هذه المشاهد في إطار ما يسمى بمسرح المنتدى (Forum Theatre) الذي يتعامل مع المُشاهد على أنه (مشاهد /ممثل) يشارك في صياغة الرؤية المسرحية وتوجيه الأحداث واقتراح.التصورات والحلول.

ينطلع هذا المشروع (التجريبي) إلى:

1 – توظيف الدراما في استِكْشافِ تنويعة وجهات النظر لخمسة أحداث تاريخية متضمنة في قصيدة الشاعر محمود درويش "أبد الصبار" في سياق رمزي على ثلاثة مستويات:

– دلالات هذه الأحداثِ ومعانيها في سياقِ النّصِ.

– دلالات هذه الأحداث ومعانيها بعد استحضار معلومات تاريخية لهذه الأحداث من مصادر متنوعة ومختلفة كخلفية جديدة للاستكشاف.

– دلالات هذه الأحداث ومعانيها عبر الاستلهام من أجل إنتاج صور جديدة.

في هذه المستويات الثلاثة يقترح المشروع استخدام أسلوب (مسرح الصورة/Image Techniques) بشكل أساسي ورائده الكاتب والمخرج المسرحي البرازيلي أوغستو بوال الذي يستند إطار عمله نظريا إلى رؤى أستاذه التربوي العالمي المعروف باولو فريري. وسيتم تطبيق هذا الأسلوب لإبداع مشاهد درامية ونص مسرحي في عملية بنائية تراكمية متكاملة لبناء سلسلة المشاهد التي ستكون نقطة انطلاق للحوار والكتابة مع مجموعات من المشاهدين/ المشاركين.

2 – استِكْشاف تغييراتِ وجهات نظر لدى المشاركين داخل الدراما والتغيرات الحادثة على وجهات نظرهم المكتوبة قبل الدراما وخلالها وبعدها.

3 – اقتراح طريقة فعالة وعملية ومشوقة لمعلمي اللغة العربية يمكن استخدامها للارتقاء بمستوى الإبداع الكتابي لدى طلابهم من خلال استخدام الأعراف الدرامية و المسرحية.

الأهداف

استكشاف تطور الأفعال الدرامية للحدث التاريخي عبر وجهات نظر مختلفة عبر إنتاج الصور الدرامية وكتابة الحوارات واستِكْشاف المعنى في:

أ – الحدث في سياقِ نص شعري.

ب – الحدث بعد استحضار معلوماتٍ تأريخيةٍ من مصادرها المختلفةِ.

ج – الأحداث حين يتم إبداع صور جديدة مستندة إلى إلهام الحادثة التاريخية في سياقاتها الأصلية.

السؤال الأساسي الذي ستعمل الورشة على الإجابة عنه:

كيف يُمكن ُللدراما أن تستكشف وجهات نظر مختلفة للحدث نفسه، وأن ترتقي، بمستوى الكتابة الإبداعية لدى الفتيات والفتيان عبر هذه العمليةِ؟

الأسئلة الفرعية:

1) لماذا من المهم رؤية الأحداث من زوايا النظرِ المختلفةِ، وكيف يتم ذلك؟

2) كيف يُمكن ُللمشاركين أن يبدعوا حوارات بينهم وبين أنفسهم، وبينهم وبين الماضي وبينهم وبين الحاضر، وبين وجهات النظر المختلفةِ، وبين المستوياتِ المتنوعة للفهم والتأويل؟

3) كيف يُمكن ُلهذه الخبرةِ أن ترتقي بكِتابةِ المشاركين وأن تمنحهم فرصة إظهار وجهات النظر المختلفة والتأويلات المتنوعة في كتابة إبداعية؟

محاور الورشة:

في سياق عملي تطبيقي بمشاركة المشاركات والمشاركين يتم تنفيذ التجربة عبر التعمق في المحاور التالية: الدراما والفعل الدرامي، المسرح كفن، الدراما في التربية، التفاعل ما بين الخيالي والواقعي، الإشارات والدلالات، الكتابة كعملية، الحوار الداخلي والخارجي، الخيال، الكتابة في دور، وظائف اللغة على المسرح، الارتجال المسرحي، النص المسرحي والنص على المسرح.

الخطوط العريضة للإطار النظري:

– الكتابة هي عملية تطوّر ذاتي.

– ينتج المعنى في سياق ومن زوايا النظر المختلفة.

– الدراما والمسرح يمنحان فرصة الاستكشاف وطاقة الإبداع وإمكانية التعلم وتبادل الخبرات.وكذلك فهم الحياة وبناء رؤية للذات ولحياة الجماعة.

– للحقيقة وجوه عديدة وليس وجها واحدا فقط.

– يصبح الحوار حوارا حقيقيا عندما تتمتع الأصوات بفرادتها. والحوارات تتحول إلى مجرد مناجاة فردية عندما تنطلق الوضعيات المختلفة من صوت واحد فقط فلا يكون هناك سوى الصدى.

– الكتابة ليست أداة للتوصيل، بل هي عملية متداخلة للفكر والتواصل.

– التنوع في ممارسة اللغة في أطر وسياقات فكرية ومعرفية ومادية متنوعة تفضي إلى الارتقاء باللغة وتطورها، فاللغة بنت الممارسة.

الكتابة عبر الدراما

نموذج اشتراك

الاسم ..... العمر .....

الاهتمامات الشخصية .....

طريقة الاتصال بي :

هاتف : .....

فاكس : .....

e-mail: .....

ص.ب : .....

العنوان : .....

توقيع مقدم/ة الطلب : .....

تاريخ تعبئة النموذج : .....

تاريخ تسليم النموذج : .....

meshkaleyyeh - ekram 159 10/18/03, 9:59 PM

ملحق 2 القصيدة

*** محمود درويش**

أبد الصبار [64]

إلى أينَ تأخذني يا أبي؟

إلى جهةِ الريحِ يا ولدي ...

... وهما يخرجانِ منَ السهلِ، حيث

أقامَ جنودُ بونابرت تلاً لرصدِ

الظلالِ على سورِ عكا القديم-

يقولُ أبٌ لابنه: لا تخفْ. لا

تخفْ منْ أزيزِ الرصاصِ! التصقْ

بالترابِ لتَنجو! سننجو ونعلو على

جبلٍ في الشمالِ، ونرجعُ حينَ

يعودُ الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

- ومنْ يسكنُ البيتَ منْ بعدِنا

يا أبي؟

[64] من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" للشاعر محمود درويش.

meshkaleyyeh - ekram 160 10/18/03, 10:00 PM

– سيبقى على حالهِ مثلما كانَ يا ولدي!

تحسسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسسُ

أعضاءَهُ، واطمأنَّ وقالَ لَهُ

وهما يعبرانِ سياجاً من الشوكِ:

يا ابني تذكرْ! هنا صلبَ الإنجليزُ

أباكَ على شوكِ صبارةٍ ليلتينِ،

ولم يعترفْ أبداً. سوفَ تكبرُ يا

ابني، وتروي لمنْ يرثونَ بنادقَهم

سيرةَ الدمِ فوقَ الحديد...

– لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً؟

– لكي يُؤنسَ البيتَ يا ولدي، فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سكانُها ...

تفتحُ الأبديةُ أبوابَها، من بعيد،

لسيّارةِ الليلِ. تعوي ذئابُ

البراري على قمرٍ خائفٍ. ويقولُ

أبٌ لابنهِ: كنْ قوياً كَجدِّك!

وأصعدْ معي تلَّةَ السنديانِ الأخيرةِ

يا ابني، تذكرْ: هنا وقعَ الإنكشاريُّ عن بغلةِ الحربِ، فاصمدْ معي

لنعود

meshkaleyyeh - ekram 161 10/18/03, 10:00 PM

– متى يا أبي؟

– غداً، ربما بعد يومينِ يا ابني!

وكانَ غدٌ طائشٌ يمضغُ الريحَ

خلفَهما في ليالي الشتاءِ الطويلة .

وكانَ جنودُ يهوشعَ بن نون يبنونَ

قلعتَهم من حجارةِ بيتِهما . وهما

يلهثانِ على دربِ "قانا": هنا

مرَّ سيدُنا ذاتَ يومٍ . هنا

جعلَ الماءَ خمراً . وقال كلاماً

كثيراً عن الحبِّ، يا ابني تذكّرْ

غداً . وتذكرْ قلاعاً صليبيةً

قضمَتْها حشائشُ نيسانَ بعدَ

رحيلِ الجنودْ ...

(أوغستو بوال، 1995: 77: 117)[65]

meshkaleyyeh - ekram 162 2003/10/18, 10:00 *

ملحق 3 الأساليب المنظورية

1- صورة الصور

"إن العمل مع مجموعة جديدة (من المشاركين) يجب أن يبدأ بهذا الأسـلـوب، فصورة الصور أسلوب يمكن استعماله أيضاً في التقييم الدوري للمجموعة، إنه أسلوب يؤسِّس علاقةً ما بين مشكلة فرد وما بين المشكلات الجماعية التي تواجهها المجموعة".

المرحلة الأولى: الصور الفردية

"يشكّل المشاركون مجموعات من 4 إلى 5 أشخاص. كل شخص في هذه المجموعات يجب، وفي وقت قصير، أن يُنتجَ صورةً[66] لظلم حقيقي (ظلم ما زال يحصل في هذا الزمن) يمكن لهذه الصورة أن تكون واقعية، مجازية، أو أن تكون رمزية أو استعارية. الشيء الوحيد المهم أن تكونَ صادقةً، وأن يشعر بها البطل (Protagonist[67]) وكأنها حقيقية".

"ينحت البطل الصورة كنحاتٍ يستخدم أجساد زملائه في المجموعة وكأنها المادة الخام التي ينحت بهـا تمثاله (صورته)، وبعد ذلك يأخـذ موقعه فيها، موقعه كـمضطَهَد، ليس مسموحـاً له

[65] الأساليب المنظورية ترجمت من الصفحات المشار إليها أعلاه، وهي من كتاب أوغستو بوال "قوس قزح الرغبة" – "The Rainbow of Desire".

[66] المقصود بالصورة، هي الصورة التي تتشكل بالجسد. المشاركون يجسدون الصور بأجسادهم.

[67] الشخصية الرئيسية في مسرحية أو في أي عمل أدبي أو فني آخر.

meshkaleyyeh - ekram 163 10/18/03, 10:00 PM

الكلام خلال بناء الصورة، ولكي يجعل نفسه مفهوماً من قبل الآخرين عليه أن يستخدم لغة المرآة، فيقوم بإيماءات (بتعبيرات الوجه) لما يريد، فيشاهد إعادة إنتاج الصورة، أو أن يستخدم لغة النمذجة، يحرك الممثل بيديه، كمثل النحات مع تمثاله. إن منع الكلام ضروري هنا من أجل تمكين المشاركين من أن يروا الصورة حقاً. الصـورة لغة؛ إذا ما ترجمت إلى كلمات، فإن كل احتمـالات التأويل تهبط إلى احتمال واحد ووحيد: وتعددية معاني الصورة تتحطم (الكلمة التي لها معنيان أو أكثر)، ولكن بالضبـط في تعددية المعاني تستقر الـلغة. يجب على البطل أن يأخذ مـوقعه كمضطَهَد في الصورة. إنه يضع كل المشاركين الآخرين في الوضعيات التي يريدها؛ إما كمضطهِدين أو كحلفاء. أثناء هذه المرحلة، وواحداً بعد الآخر، يبني كل فرد من أفراد كل مجموعة صغيرة صورته الفردية، بينما يحاول الآخرون الذين تشكّلوا في الصورة أن لا يؤثروا عليها".

المرحلة الثانية: استعراض الصور

"في المرحلة الثانية، تتجمع المجموعة الكبيرة، وكل مجموعة صغيرة، تباعا، تتـحـرك نحو المنصة، في الفضاء الجمالي يقومون بإعادة عرض كل صورة من الصور أمام الجميع. وفي كل صورة، يطلب المخرج من المجموعة المتفرجة تقديم تعليقات موضوعية، والتعليقات الذاتية يمكن التعبير عنها أيضاً، ولكن على المخرج أن يؤكد بأنها تعبيرات فردية: إدراكية، شعورية، ذكريات، أحاسيس... تستدعيها الصورة التي يجب أن لا تؤخذ كتفسيرات جازمـة. إذا مـا عرضت الصورة شخصاً واقفاً أو جالساً، فإن هذه حقيقة موضوعية يمكن أن تدرك عبر أحوال ذاتية مختلفة. لهذا فإنه يجب على المخرج أن يميز ما بين مشاهدات: "إنني أرى هذا أو ذلك" (أشياء يستطيع أن يراها أي شخص) وما بين تلك التي تشبه "بالنسبة لي، فإن ذلك يبدو لي... ." أو " ...يظهر لي هذا الأمر على أنـه ..." . يجـب أن تُستعرَضَ جميع الصور أمام المجموعـة الكلية واحدة بعد الأخرى. عند هذه النقطة، وعبر مساهمات المجموعة، يؤكد المخرج على العناصر المشتركة في الصور المختلفة. إذا ما كانت المجموعة متجانسة تقريباً، فمن المحتمل أن يكون الكثير من الإيماءات والمواقف والعلاقات الفيزيائية متشابهاً."

meshkaleyyeh - ekram 164 2003/10/18, 10:00 *

المرحلة الثالثة: صورة الصور

"بعد ذلك يقترح المخرج على المجموعة أن تشكّل صورة مفردة لكل هذه الصور، صورة واحدة تتضمن العناصر الأساسية من كل الصور. للمساعدة في هذه العملية يمكن للمرء أن يبدأ من صورة المضطهَد الرئيسي؛ النحّات. المشاركون، تباعاً، يجب أن يعرضوا صورهم على المضطهَد، باستخدامهم أجسادهم. المشاركون يختارون الصورة التي تمثل المجموعة، الصورة الأكثر اكتمالاً – وليس "الفضلى" أو "الأجمل"، ولكن الأكثر إجماعاً ولأي سبب كان (فليس هناك حاجة إلى تفسير السبب)".

"على حد سواء، يمكن أن تؤخذ صورتان كممثلتين، صورتان تصوران نسختين، شخصيتين، كلتاهما جوهري للمضطهَد الرئيسي. في هذه الحالة، يمكن بناء مجموعتين من الصور إذا قرر المشاركون أن واحدة لا تكفي."

"وبعد ذلك، وحول الصورة المركزية (صورة المضطهَد)، تبنى الصور الأخرى تباعاً؛ الصور التي لها علاقة بالصورة المركزية والتي ستكمل اللوحة، مصورة العناصر المهمة من كل مجموعة الصور الفردية. يجب أن تضاف أي نسبة مهمة من الصور الفردية في الاستعراض الأصلي، ولكن ليس الكثير منها، التركيب بكل الوسائل، ولكن ليس التعقيد".

المرحلة الرابعة: الدينامية (تفعيل الصور)

"من أجل إحياء (صورة الصّور) وتقويتها وتفعيلها، يجب على المخرج أن يحقّق درجة من الترابط والعلاقة المتبادلة ما بين الممثل والصّورة:

1 – هل كل المشاركين معرَّفون في الصّور التي يقدمونها ، تلك، الصورة التي يلعبها كل واحد منهم؟ أولئك الذين يستجيبون عبر تواجد إيجابي في هذه الصّور. يطلب المخرج بعد ذلك من أي من المشاركين الآخرين تعريف الصّور المتبقية، وهي تلك الصّور التي جسّدها الممثلون، والذين لم يعرِّفوها. إذا كانت هناك استجابات إيجابية، فإن هؤلاء المشاركين سيحلون مكان أولئك الذين كانوا أولا".

meshkaleyyeh - ekram 165 10/18/03, 10:00 PM

2 – إذا بقيت، على الرغم من ذلك، هناك بعض الصّور التي لم يعرِّفها المشاركون، يطلب المخرج التعرُّف على هذه الصّور أو الشخصيات. إنّ العملية هي نفسها: الممثلون الذين يتعرفون على صورهم يبقون في الصّورة، وإذا بقيت هناك بعض الصّور أو الشخصيات غير المعرّفة، وهذا احتمال نادر، يطلب المخرج الطلب نفسه من الأعضاء الآخرين في المجموعة.

3 – وفي الحالة الأكثر ندرة، إذا بقيت هناك صورة أو أكثر ما زالت غير معرَّفة، يسأل المخرج، كالعادة، أولاً الممثلين الذين في الصّورة، ومن ثم البقية، إذا ما كانوا يشعرون بأي تجاوب مع هذه الصّور أو الشخصيات. حينما تتحقق العلاقات ما بين (المشارك/ الصّورة)، فإننا سنتقدم باتجاه الأشكال الثّلاثة من التفعيل"(dynamisation)".

التفعيل الأول: المونولوج الداخلي

"لثلاث دقائق تقريباً (يعتمد الوقت المخصّص على مدى إبداعية المجموعة) على كل الممثلين الذي ينطلقون لعمل الصورة أن يتلفظوا، دون مقاطعة، الأفكارَ التي تفكر فيها شخصياتهم في تلك اللّحظة المخصوصة. دون أية حركة، يقول الممثلون كل شيء يخطر في بالهم في تلك اللحظة، كشخصيات، لا كممثلين؛ ذلك، أن كل شيء يتعلّق بحالة الشخصيات التي يحيونها، بدلاً من الحالة المسرحيّة التي يختبرونها، كممثلين. هذا الكلام غير المتقطع قد يكون صعباً للغاية. يجب على الممثلين أن يكونوا متيقظين، لذلك، فإن هذه الصعوبة الكبيرة ذاتها ستحفّزهم. وسيبدأ الممثلون بالكلام عموماً بعد تجاوز صعوبات البداية، وحينما تنقضي الدّقائق الثّلاث، فإن العديد منهم قد يرغب في الاستمرار. إن هذه المرحلة تزوّد الصّور بتغذية عظيمة."

التفعيل الثاني: الحوار

"لثلاث دقائق أخرى، فإن الممثلين سيبقون ثابتين، عندها يمكنهم الانخراط في حوار دون أن يتحرّكوا، إذا ما أراد ممثل أن يتحدّث إلى ممثل آخر لا يستطيع رؤيته، أو يريد أن يخطّط

فعلاً معه، فيجب عليه أن يجد طريقة لعمل ذلك، لذلك، فإن الـصّعوبة ما زالت قائمـة، لا حركة، بل استعمال للكلام فقط."

التفعيل الثالث: الرغبة فاعلةً

"ببطء شديد، بالحركة البطيئة، ودون تلفظ بكلمة، ودون إخراج لأي صوت، يتحرك الممثلون في الحيز، محاولين إظهار رغائب شخصياتهم. إن هذا الشكل من التفعيل سيـدوم لبضع دقائق أيضا."

2- صورة الكلمة

"هذا الأسلوب هو من أول الأساليب التي استعملتها في مسرح الـصّورة. إنها تتضمّن اختيار كلمة ذات مغزى للمجموعة المحددة التي نعمل معها، ونطلب من المشاركين أن ينتجوا صورة منها، باستعمال أجسادهم، يمكن أن تكون الكلمة اسم بلد، منطقة، حزب سياسي، مهنة، تصريح، شخصية تاريخية، حدث راهن، ويمكن أن تكون اسما أو صفة أو كلمة تمثّل شيئا ما أو أحـداً ما له صلة بالمجموعة. تشـكّل المجموعة حلقة، ويعرض جميع أعضـائـهـا صورهم معاً؛ ثم يعيدون تشكيل المجموعات ثانية في عوائل مـن الـصّور التي تشبه كل منها الأخرى. كل عائلة، بالتتابع، تنطق الكلمات التي ألهمت بنـاء الـصّورة. يمكن بناء الصـور بجسد واحد، أو بجسدين، أو بعدة أجساد، وبالأشياء المتوافرة أيضاً."

3- الصّورة المشكالية

"يتطلَّع هذا الأسلوبُ إلى استمارِ ما هو غامضٌ، وما هو غيرُ دقيقٍ، والْمُتَناقضُ، والمتعدِّدُ المعنى، وكلِّ ما يمكن أنْ يؤدِّي إلى خلط حين يتمُّ النظرُ إلى مشهدٍ أو حدث. نحتاج، أحياناً، إلى أنْ نَعرِفَ الحدودَ الدّقيقةَ لمشهـدٍ، ولنطمئن أنفسنا اتجاه "فرادته" وتميُّز معناه. وفي أوقـات

meshkaleyyeh - ekram 167 10/18/03, 10:00 PM

أخرى، فإنها ليستْ تلكَ الخطوطَ الدقيقةَ الفاصلةَ التي نتطلَّعُ إليها، لكنَّها مُركَّبةٌ superpositions، وفيها معانٍ مزدوجةٌ، وضبابيَّةٌ، فقد تعني (نعم) أو قد تعني (لا)، (فمن يعرف؟!) لأنها بالضبطِ هناكَ، في مملكةِ الافتراضِ، في غيرِ المُحدَّد، في المخفيِّ، فهناكَ شيءٌ ما يخُفيها، جزءٌ منَ المعرفةِ التي يمكنُ أنْ تنكشفَ، وتُرى، وتحسَّ جمالياً. أكرّرُ بأنّهُ مهما كانَ التأثيرُ العلاجيُّ لمسرحِ المقهورين،[68] فإنَّ هذا التّأثيرَ يُحرَزُ منْ خلالِ الوسائل الجمالية فقط؛ عن طريق الأحاسيس، لأن الفن هو الوسيط الذي نتعامل معه. هذا الأسلوب يتعامل، إذن، مع العَرَضي والصُّدفي، الذي يمكن أن يكون حاسماً. يعمل هذا الأسلوب مع مادة خام، يعمل مع الحنطة وقشر الحنطة، مع خامة الذّهب، مع الرّخام غير المقطوع، المترائية من السمات التي يظهرها التّمثال."

"هنا، فإن الأمر ليس مسألة تقرير بأن هذه هي هذه وليست تلك؛ إن هذا هو هذا وذلك، وأيضاً هو شيء ما آخر. فالمهمة ليست أن نسأل لماذا. هنا، الأشياء كما هي، تماماً، وببساطة، لأنها هي كذلك- ولكنها قد تكون شيئاً مختلفاً."

المرحلة الأولى: الارتجال

"البطلة "تكتب" و تخرج "قصّتها"، وحينما تلعبُ نفسَها، فإنها تختار الممثلين الآخرين، الذين سيتبعون توجيهاتها بحرص شديد، وضمن الحدود التي فرضت عليهم، هم أنفسهم أيضاً سيبتكرون، وسيتخيّلون، وسيجربون: إن الارتجال دائما هو مزيج مما قيل للممثل الذي يرتجل، وخبرته الخاصة المتأتية من حياته الخاصة."

المرحلة الثانية: تشكيل الصّور

"باستعمال أجسامهم، يعرض المشاركون صور الإدراكات، والمشاعر، والعواطف، المثارة فيهم بواسطة المشهد والشخصيات. هم ينتجون صنفين من الصّور: تلك الصور

[68] مسرح المقهورين هو رؤية مسرحية نظرية وتطبيقية لبوال، يعتقد من خلالها أن في إمكانها أن تُشرك الإنسان المقهور أو المضطَهَد في عملية مسرحية تمكّنه من إدراك اضطهاده والبحث في البدائل التي تمكّنه من مجابهة هذا القهر، وقد كتب بوال في ذلك كتابه الأكثر شهرة "مسرح المضطَهدين" "Theater of Oppression". وقد بدأ عمله هذا مستلهماً رؤية باولو فريري في كتابه "بيداغوجيا المقهورين".

meshkaleyyeh - ekram 168 2003/10/18, 10:00 *

المتعلقة بالبطل (المضطهَد) ،وتلك الصور المتعلقة بالبطل المضاد (الخصم أو الخصوم). من المفضل، أن يتمحور المشهد في حوار: البطل والآخر. إن هذا التشكيل للصور يجب أن ينفّذ مع اللجوء إلى صنف ثالث من العلاقة مع الصّور، التجاوب ليس فقط على قاعدة التّعريف أو التحديد." وللتأكيد مرة أخرى على هذا الكلام، فإنني أكرر القول: أن هناك تحديداً حينما يفكر المشارك ويشعر ويقول: "إنه مثلي، أنا هكذا"؛ هناك اعتراف حينما يفكر ويشعر ويقول: "هذا الشّخص ليس أنا، لكنني أعرف من هو، أعرف أناساً مثله". في الحالة الأولى، كبطل (أو صورة البطل) سيلعب نفسَه على خشبة المسرح، ويعيش عواطفه الخاصة ثانية. في الحالة الثّانية، سيكون "تأويلاً": وهو، أنه يعيش جزءاً من نفسه التي جلبها إلى داخل المسرحيّة.

"ومع التجاوب، فإن هناك درجة أعظم كثيراً من الغموض التي ستعمل هنا، المشارك يقول: "هذا يذكّرني بما يشبه هذا الشخص أو ذاك، ويذكرني بهذا الحدث أو ذاك، أو هذه الحالة أو تلك، أو هذا الشعور أو ذاك؛ بالنسبة لي، فإن هذا يبدو مثل (أو يساوي) "إن ذلك كان من الممكن أن يكون مختلفاً، كان يجب أن يمثله بهذا الأسلوب؛ إذا فعل شيئاً ما غير ذلك، فكل شيء سيظهر بشكل مختلف." التجاوب يمكن أن يتضمّن، بالطبع، تعريفا وتحديداً. الصّور خلقت استجابة للارتجال الأولي الذي كان تماثيل جامدة."

ـــــ المرحلة الثالثة: تشكيل الأزواج وشهودهم

"كل صورة تتطلع، بأسلوب ذاتي، إلى اكتمالها الخاص. سواء أُوَجَدَ الممثلان اللذان شكلا زوجين بعضهما البعض بصورة عفوية أم بصورة أخرى. إذا توافق ممثلان على اختيار شخص ثالث كاستكمال لهما (ممثلان وشاهد)، فإن الشخص الثالث هو الذي يحق له اختيار أي منهما ليشكل الثنائي معه. يجب على الأقل تشكيل خمسة أزواج من أجل صورة مشكالية ممكنة. كل زوجين بعد ذلك سيلازمان شاهداً. لهذا الشاهد وظيفة مزدوجة: تقوية الحيز الجمالي، وإعداد البينة. هو يقوّي الحيز الجمالي لأنه في تقديمه للممثلين يتعمد أن يكون ظاهراً. إنهما سيعيشان المشهد على منصة العرض، وفي الوقت نفسه، فإنهما يعرضانه أمام الشاهد."

المرحلة الرابعة: العرض الجماعي

"في هذه المرحلة الرابعة، في الغرفة نفسها، فإن الأزواج سينظمون ارتجالاً لمشاهدهم معاً، كل أمام شاهده. لهذه التعددية أيضاً وظيفة مزدوجة: تحرر الممثلين من ضغط زائد من قبل مُتفرج، وتسمح لهم بأن يكونوا في حيّز هو امتياز لهم؛ إنهم متوحدون مع الألفة (منعزلون) – كل من المشاركين الآخرين مهتم بمشهده – ولكنهم أيضاً مراقبون من قبل شهودهم المشتركين معهم في التوحد والألفة."

"قبل الشروع في الارتجال، باستعمال صورهم كنقطة انطلاق، فإن على كل زوجين أن يقررا: 1) أين سيجري الحدث؟ 2) مَنْ كلٌّ واحد منهم (كشخصية)؟ 3) ما الذي يريده كل منهما من الآخر؟"

"البطل والبطل المضاد من المشهد الأصلي مسموح لهما أن يتجولا حول هذا (العرض الكبير). المخرج والمشارك الآخر، سواء أكان ممثلاً أم شاهداً، يمكن لهما أن يراقبا الأزواج وهي ترتجل معاً. ولكن فوق ذلك كله يجب عليهما أن يراقبا البطل وهو يراقب الأزواج: حركاته من مشهد لآخر، الوقت الذي يقضيه في مشاهدة كل مشهد، وكل حركاته الجسدية، التي هي في حقيقتها "خطاب – كتابة" سيمكن لنا، بعدئذ، أن "نقرأها"، لذلك يستطيع البطل التعرّف على ما فعله، وعلى الأسلوب الذي فعل به ذلك أيضاً."

"هذا (العرض الجماعي) سيحول، وبصورة محتومة، إلى ضجيج وجعجعة. ولتجنب الكثير من التشويش، بعد دقائق قليلة من الارتجال الحر من قبل الأزواج، يطلب المخرج منهم أن يستمروا بأسلوب هادئ جداً. الممثلون أصلاً محفّزون، وأصلاً "مشحونون" وممكَّنون بواسطة الجزء الأول من الارتجال، وبواسطة استعمال هذه الطريقة، فسوف يميلون إلى تعميق أكبر لإدراكاتهم ومشاعرهم وانفعالاتهم."

المرحلة الخامسة: إعادة الارتجال

"بعد (العرض الجماعي) ننتقل إلى إعادة الارتجال. كل زوجين يقدمان نفسيهما أمام المجموعة كلها، والشاهد يقدّم شهادته من الخلف، لكل ما شاهده وأحس به ولاحظه. الممثلون لا يستطيعون الكلام قبل الارتجال. بعد تقديم البينة، الزوجان يعيدان ارتجال المشهد، يحاولان

الآن إظهار ما ارتجلاه سابقاً بقوة أكبر هادفين إلى تعزيز بـيِّنة الشاهد أو دحضها، وأيضاً مع تفخيم الارتجال، يعرضان بـيّنة نقيضة. وهكذا، مشهد بعد الآخر، باستهلال من شاهدهم يجب على كل زوجين أن يمرا أمام المجموعة. بعد كل ارتجال، كل واحد بمن فيهم الممثلون يمكن أن يتحدثوا عن إدراكاتهم وملاحظاتهم ومشاعرهم. يمكن لهم الكشف عن إعجابهم بما شاهدوه، وبالتالي السماح للمجموعة بالتعبير عن إعجابها بما قدمه الجميع من أشياء رائعة؛ ليندهشوا بمدهشهم، للتعجب من عجبهم."

المرحلة السادسة: النقاش

"بعد ذلك يفتح المخرج النقاش حول التجربة مجملة. النقاشات التي تأخذ مكانها بعد الارتجالات مباشرة تتمحور أساساً حول الأشياء التي تمت رؤيتها، وربما لا تتعلق بالعودة إلى طاقم الارتجالات بكليته."

meshkaleyyeh - ekram 171 2003/10/18, 10:00 *

ملحق 4 النصــوص

نصوص المشاهد المسرحية في صورتها الأخيرة

ـــــ المشهد رقم (1)

رَهْنُ البيتِ

المكان: بيت من بيوت البلدة القديمة في عكا.

الزمان: الحملة الفرنسية على المشرق. حصار بونابرت لعكا.

(بيت يدل ترتيب الأثاث فيه ونوعه على فقر أهله وبساطتهم، يقبع في إحدى الزوايا، فوق ما يشبه السرير طفلٌ لم يتجاوز التاسعة من العمر بينما تدور أمه جيئة وذهاباً من السرير إلى النافذة وتظهر على محياها علائم الألم والحسرة مع آهة يئن بها الطفل).

الزوجة *(لنفسها)*: يا رب يحنن قلب هالأبو سعيد علينا يارب ،أنت الوحيد اللي عالم بحالنا وحال هالولد .

(تتحرك مرة أخرى إلى النافذة ثم إلى سرير الطفل)

الطفل: يمّا ... ... جوعان. ما جاب أبوي أكل من أول امبارح لهسا؟!

الزوجة *(وهي تفحص برودة الكمادة على رأسه)*: لأ يما... لسا !!!!!

(يدخل الزوج البيت خائب النظرات رغم ما حملته يداه من حاجيات كثيرة تبدو كالمؤن)

الزوجة: شو... قِبلْ يدَاينك؟

الزوج: *(مشيحا بوجهه)* لا!!

meshkaleyyeh - ekram 172 10/18/03, 10:00 PM

(الزوجة وهي تفتح الأكياس، تنظر إلى زوجها نظرة غريبة)

الرجل : *(بصوت مخنوق)* ما كانش قدامي غير هيك!

الزوجة : *(تاركة ما في يديها في استغراب واستنكار)* سرقت يا أبو محمد؟

الزوج : *(وهو يضحك بمرارة)* يا ريتني سرقت! كان يمكن يفرح هالجوعان *(ناظراً إلى الطفل)*

الزوجة : *(وهي تطعم ولدها المريض بإلحاح)* وللاّ أيش؟! إحكي

الزوج : *(واضعا كفيه على وجهه)* نعم، لقد رهنت له البيت ؟

الزوجة *(غير مصدقة)* رهنت البيت؟!

الزوج : علشان المونة، ما هو ما حدش بعرف ايمتا هالحصار بدو يخلص، وإذا إحنا اتحملنا، ماحدش بيضمن هالولد يتحمل.

الزوجة : *(وهي تعصر الكمادة وتضعها على رأس ولدها بصوت يخرج من بين دموعها واصطكاك أسنانها بِغلٍّ)* الله لا يوفق هالجَشِع الطماع اللي لا اله دين ولا ضمير ... وَلْ عليه، فهو لو مش عارف الحال اللي هالبلد فيها، الواحد كان بيحكي، يعني راح ناكلهم عليه إحنا . حسبي بالله ونعم الوكيل بس ... ...

الزوج : *(محدقا في ورقة الرهن التي عليها بَصْمَتَه)* ما هو هذا اللي مخليه مالي إيده من أي طلب بيطلبه منا الله اكبر عليه ... بس شو بدنا نقول أكثر من هيك ... ؟!

ـــــ المشهد رقم (2)

حارسا بوابة المدينة

(جنديان من حامية عكا يحرسان البوابة الرئيسية . الوقت : مساء)

الحارس الأول : ألم تر بأنهم وضعونا حراساً هنا؟!

الحارس الثاني : كله زي بعضو

الحارس الأول : قديش صار إلنا حرّاس هون ورا هالباب؟

الحارس الثاني: يومين

الحارس الأول: شو رأيك نفتح الباب؟

الحارس الثاني: بلا مزح!

الحارس الأول: أنا لا أمزح، أنسيتْ الجزار السفاح؟! لو فتحنا الباب الآن، فسيدخل نابليون ويخلّصنا منه إلى الأبد.

الحارس الثاني: لكن نابليون أيضاً سفاح، هذه أرواح ناس لا يمكننا أن نفتح الباب. سوف يَقتل ويسرق وينهب ويسلب...

الحارس الأول: لكن الناس الآن أيضاً تحت الظلم. نابليون دخل مصر وهي الآن أكثر البلاد ازدهاراً ... إنسيت الجَلِد إمبارح؟! جلدنا بدون سبب، شو رأيك؟ فكّرْ بالأمر!!.

(ينظران معا إلى الباب)

ـــــ المشهد رقم (3)

العودة إلى فرنسا

(جنديان من جنود الحملة الفرنسية، مساء، خارج أسوار مدينة عكا)

الجندي الأول: قالوا لنا بأنها ستكون هناك، قالوا بأنها ستنتظرنا!

جندي: *(عابرا)* أهي التي ما زلتما تتحدثان عنها؟!

الجندي الأول: ومن غيرها؟!

الجندي الثاني: ذبحنا مثل النعاج على أبوابها.

الجندي الأول: لقد كنا قريبين جداً... ألم نكن...؟!

الجندي الثاني: بلى... وعدونا بنصر، سيكون أسهل من إطعام الحمام في ساحات باريس.

الجندي الأول: باريس... !!!

الجندي الثاني: نعم ...باريس... نعم... لنعد إلى باريس بعد احتراق الرواية؟!

ـــــ المشهد رقم (4)

أ–

عرس مؤجل

(... في أحد أيام نيسان، كان حي من أحياء عكا القديمة يتجهز ليزف الليلة برعماً أخضر يتفتح من جديد، كان الوقت ضحىً – كان الناظر إلى الحي وسكانه يرى الفرحة تقفز من كل مكان، فقد كان زفاف أفضل شبان الحي مسعود. وبينما كان الرجال يبتهجون بكل أشكال الفرحة والغناء، تفاجأوا بكتيبة عسكرية تتجه نحو مركز المدينة.)

القائد: أيها الشعب ... يا أهل عكا ... إن الشيخ الجزار يأمركم بالتجهز للجهاد، فإن أسطول نابليون الغازي يتجه نحو عكا.

عجوز: وماذا تريد منا أن نفعل؟

الإنكشاري: فلتتجمعوا جميعاً بعد العصر عند الساحة الكبيرة، ومن يتخلف منكم فسوف يعاقبه الشيخ أشد عقاب لتخلفه عن الجهاد – هيا ... ...

ب–

الشيخ جابر: ماذا ستفعل الآن يا مسعود؟

مسعود: لا أدري ولكن الذي أنا متأكدٌ منه أن العرس قد تأجل

(ركب الشاب مسعود فرسه حاملاً همه معه متوجهاً إلى بيت عروسه ليخبرهم بما حصل. وعندما وصل ...)

أم مسعود: صحيح ما سمعناه من أن الانكشاري يريدكم للقتال؟

مسعود: صحيح يا أماه

أم مسعود: ولكن كيف ولماذا ... ... والعرس؟

(لم يرد مسعود وإنما اتجه نحو حبيبته (ليلى) التي كانت ترقبه من باب غرفتها وتعابير الحزن

والاستنكار بادية على وجهها . وبعد أن طلب أن يتكلما على انفراد .)

مسعود : طبعاً قد سمعت كل شيء .

ليلى : ماذا بعد؟!

مسعود : هناك جيش غاز يتجه نحو عكا يريد احتلالها ... وهناك أوامر من الشيخ العالي الجزار تقضي بأن ينضم شبان المدينة للدفاع عنها.

ليلى : وهل أنت ذاهب؟!

مسعود : طبعاً ... ... ربما رغما عني ، ولكن هذا واجبي ، أليس كذلك؟

ليلى : والعرس؟!

مسعود : حسناً ... ... سوف يؤجل ريثما تنتهي الحرب وأعود ... ... ومهما يكن فإن من واجبنا حماية المدينة ... ولو تزوجت الآن ، وجاء الغازي ، وفعل ما يريد فلن نعيش بأمان وستكون حياتنا وحياةُ أبنائنا تحت رحمتهم ... ... وكذلك ...

ليلى : لماذا لا نرحل من هنا؟

مسعود : هذا مستحيل ... ... فقد طلب مني القتال وسأفعل ولو كلفني ذلك حياتي فهذه أرضي ولن أستغني عنها .

ليلى : وهل تستغني عني؟

مسعود : أبداً ... ... ولكني سأعود قريباً ... أعدك بهذا .

(بدأت ليلى بالبكاء ولكن جنود الكتيبة كانوا قد ملؤوا المدينة)

مسعود : حسناً يكفي الآن ... علي أن أذهب .

(ناولته ليلى منديلاً أحمر)

ليلى : أنا بانتظارك ...

meshkaleyyeh - ekram 176 2003/10/18, 10:00 *

ـــــ المشهد رقم (5)

خلف أسوار عكا

الجزار: لماذا حاولت الهروب؟

(ولكن لا مجيب، تكرر السؤال عدة مرات وفي كل مرة كان يعلو ويزداد قوة "وصرامة" وتجهماً خالقاً عبر رذاذه روح الخوف لسامعه المتمدد على الأرض الساخنة مقيد اليدين مغمض العينيين يمتلأ جسده بالجروح التي يزداد ألمها نتيجة لتعرضها لأشعة الشمس، جميع الأعين مسلطةٌ عليه، بعضها تترقرق الدموع منها، آخرون تبرز علامات الحقد على وجوههم. يقفون عاجزين أمام ذلك المنظر ينتظرون لحظة إعلان الحكم بقلوب خافقةٍ خائفة).

الجزار: للمرة الأخيرة ... أجب ... لماذا حاولت الهروب؟

(لا بد أن المسكين فاقدٌ لوعيه، ولكن لا شفقة تنزل عليه سوى قلوب الناس، ولكن ما الفائدة لا أحد يتجرأ بالبوح بكلمة واحدة، الجميع يحاول السيطرة على مشاعره وضبط ملامح وجهه. البعض انسحب وآخرون عجزوا ... ... حل الصمت. وأخيراً يخترق الصمتَ صوتٌ خافت يظهر ويعلو بدرجاتٍ متفاوتة حتى سمعه الجميع.)

الصوت: يا لك من ظالم!

الجزار: من قالها؟ *(تبرز علامات الغضب والقسوة على وجهه، ويعلو ذلك الصوت الراجف من جديد)*

الصوت: أنا ... ألا ترحم ألا تشعر؟! ... أنه أفضل عساكرك، داوم على حمايتك منذ عدة سنين، شارك معك وخاض معك الحروب، دافع عنك، والآن تريد التخلص منه.

(تظهر امرأة عجوز من بين الجمع، تمشي بخطوات متثاقلة وتتعكز على عصاها ... البعض أغمض عينيه، ولكن المسكين فتحهما وكأنه استعاد وعيه أو وجد في ذلك الصوت بصيص الأمل ... إنها أمه كيف لا يستيقظ، ولكنه سرعان ما أعاد إغلاق عينيه كأنه لا يرغب في مشاهدتها يبدو إنه عاجز وخائف ...)

أحد الأشخاص: يبدو أن الجزار غضب ... ... إذن سيزداد الأمر سوءاً.

(تمشي الأم نحو ابنها، ترفع رأسه، تحاول التحدث معه، لكنه يعجز عن الكلام. يطمئنها بابتسامة تبرز بصعوبة على شفته البيضاء ويحل الصمت من جديد، تترقرق الدموع من عيني الأم ساقطةً على الأرض الساخنة. ترى هل سيخترق صوت جديد هذا الصمت ويصبحون ثلاثة ... ... أم سيعلن الحكم؟)

ـــــ المشهد رقم (6)

جنـدي جديد في المعسكر

أ- ساحة المعسكر

(كان واقفاً وسط الساحة يرقب منزله الجديد. إنه انكشاري جديد في المعسكر.)

جندي إنكشاري(1): أنا أشفق على هـذا *(الجديد)* فهو لا يعلم ما ينتظره من الشرفاء، هـذا مصير كل *(جديد)*. ولكن تبدو عليه الشجاعة، وقد سمعت أنه رجل قوي (درفيل)

جندي إنكشاري (2): هل تظن أنه قادر على ... ...

جندي إنكشاري (1): (مقاطعاً): لا تقل إنه قادر على تغيير شيء. فهو عبدٌ مثلنا

(نظر الجنديان إلى بعضهما برهة قبل أن يتقدما نحو الجديد)

جندي إنكشاري (2): ما اسمك؟

جابر: جابر.

جندي إنكشاري (1): أهلاً بك هنا أيها المسكين، أنت لا تعلم ما ينتظرك هنا *(يضحك)*

الجندي الجديد: تأكد من أن مصيرك سيكون أسوأ.

(يصرخ الحرس آمرين الجنود بالاستعداد ويدخل الضابط).

الضابط: أأنت جديد هنا أيها الحقير؟

الجندي الجديد: أنا جديد... ولست حقيراً... حسناً

(استفز هذا الجواب الضابط، وأمر بأن يحضر (جابر) إلى مكتبه، وتَرَكَ المكان مسرعاً)

ب- مكتب الضابط

(بعد قليل يدخل جابر إلى غرفة الضابط والعتمة تلفها إلا من ضوء خافت، والضابط يضع قدميه على الطاولة ممسكاً بعصاه التقليدية ... وبسرعة . يأمر جلادين بأن يمسكا بجابر ويجبرانه على الركوع تحت قدمي الضابط).

الضابط : سأثبت لك وحالاً بأنك حقير .

ج- الزنزانة

(في الزنزانة الإدارية كان الزملاء يضمدون جروح (جابر) بعد جولة التعذيب الأخيرة)

جندي إنكشاري (1): عليك أن تكون أكثر انصياعاً وإلا لن تعيش.

جابر : بل نحن جبناء، بإمكاننا أن نلقن الضابط درساً ونعكر حياته ... ... لماذا يتحكم بنا؟! نحن أقوى منه .

جندي إنكشاري (2) : إنه أقوى منا يا جابر ...

جابر : (مقاطعا) أبداً نحن أقوياء لكن تلزمنا الشجاعة . عليكم أن لا تنسوا أن هذا منزلنا الجديد وإذا كنا نريد أن نعيش فعلينا أن نفعل شيئاً ... علينا أن نكون شرفاء ... فنحن لا نعيش أذلاّء ... .

د- ساحة المعسكر

(الضابط منبطحا على الأرض)

جابر : أنا لست حقيراً

ـــــ المشهد رقم (7)

عاشـقان

هي: إلى أين أنت ذاهب؟

هو: إلى جهة بعيدة

هي: ولكن... ما زال الجبل الأخضر في أيديهم

هو: وسيبقى إلى الأبد

هي: وأحلامنا... وأيامنا... أتموت معهم؟!

هو: ارحلي إن شئت

هي: لا ...لن أرحل

هو: ابقي للموت إذن!

هي: سأفعل ... وسأموت حرة

هو: هو الوداع... أليس كذلك

هي: لا وداع لمن باع الوطن... ...

هو: ليتك تعلمين أنه قد بيع منذ زمن... ... فأين أنت يا وطن!!

ـــــ المشهد رقم (8)

تأنيب رئيس الجند

(الجزار يجلس على عرش المُلك، وقد بدت عليه الراحة التامة، ولقد وقف أمامه أحد حراسه يقرأ له خسائر الحرب وفجأة قطب الجزار (حاكم عكا) حاجباه، وبدت عليه علامات الغضب.)

الحاكم: (متمتماً بصوت خافت غاضب) تباً؟ نادوا لي رئيس الحرس والجند.

الحارس : أمرك يا سيدي؟

(نظر الجزار إلى زوجته التي كانت تغادر الغرفة مسرعة خوفاً من غضب زوجها . يدخل رئيس الجند الذي كان مصاباً في كتفه)

رئيس الجند : ماذا يريد مولاي؟

الحاكم : ماذا أريد؟! كل هذه الخسائر وتسألني ماذا أريد؟ ألا يكفي أن جابـر قـد قُـتِل، وابن عمي قُتِل . أين دهاؤك وعقلك وخططك المدروسة التي أوهمتني بها أو خدعتني بها؟! أكدّتَ لي بأن من الصعوبة قَتْل أحدٍ من رجالنا . يبدو أنني قد تأخرتُ في قطع رأسك أو ربما ...

رئيس الجند : أرجوك، أرجوك يا مولاي، أرجوك لا تفعل ذلك . لقد حاولت لكن العدو كان أقوى وأذكى منّا.

الحاكم : آه من هذا الرأس الأحمق ... أتقول أذكى منّا؟! لا! بل أنت الغبي .

رئيس الجند : عفوك يا مولاي.

الحاكم : سأطردك.

رئيس الجند : لا، أرجوك، لا تفعل ذلك.

(فكر رئيس الجند لوهلة قصيرة وردّ بخبث).

رئيس الجند : *(بينه وبين نفسه)* ربما يعود نابليون! فمن سيحمي الأسوار؟

(لم تمر الحيلة على الجزار الذي تنبه إلى ذلك).

الحاكم : أيها الغادر لن يعود نابليون، لن يعود...

(انصرف رئيس الجند مسرعاً مطأطأ الرأس وعلى الرغم من نحالته وضآلة جسمه إلا أنه كـان ينوي على شيء رهيب).

ـــــ المشهد رقم (9)

الرسالة التي لا تصل

(شدت أمه خيط الصوف لتصلح من النقشة التي أرادتها لما كانت تنسجه ...)

الأم: *(نظرة يائسة إلى ابنها)* أما زلت تكتب لها يا بني؟!

الابن *(ناظراً إلى النافذة التي عكست وجه السماء)* ولمن غيرها؟!

الأم *(محركة يدها)*: لقد كتبتَ خمس عشرة رسالة، ومنذ ثلاثين يوما لم ترسل واحدة منها!

حركت العجوز من قعدتها، مقتربة أكثر من المدفأة، تنحنحت:

الجدة: وكيف سيبعث الرسائل في هذا الحصار؟!

الابن: *(رافعاً نظره مرة أخرى إلى النافذة، ثم نهض وألصق وجهه في زجاجها)* لم يكن آباؤنا يرسلون رسائلهم بواسطة البريد كما نفعل اليوم!!!

الجدة: *(بلا مبالاة)* وهل أنت في زمن أجدادك الآن؟!

الابن: الحمام، يا جدتي الحمام، ليس الحمام رمزاً للوداعة والسلامة فقط، بل هو أكثر فائدة من ذلك.

الأم: ولكن ليس ونحن محاصرون هكذا؟!

الابن: أو لم يكن نوحاً محاصراً؟

الأب: *(بعد صمت، يهرّب ابتسامة)* ومن أين لك بالحمام وهو مشوي على موائد نابليون؟ وأي حمامة ستجرؤ على الاقتراب من عكا لتموت من جوعها والحصار؟!

الابن: *(يزداد التصاقا بالنافذة)* كلا يا أبي، الحمام لا يعرف الحصار ولن يخاف صحون نابليون أو معدته، بل نحن الذين نخاف ذلك! أنت تخاف من الحصار.

الجدة: وكيف لا نخاف الحصار، فإن طال، فإنك لن ترى حبيبتك ولن تراك؟ يا بني حتى الغربان ما عادت تنعق في عكا لأنها لم تجد بقايا الطعام والفضلات. ألا نخاف الحصار وقد هربت حتى القطط والكلاب؟!

الأب: أخمس عشرة رسالة كتبت يا بـنـي؟! *(ينظر إلى زوجته)* إن القلوب تلتقي ولـو مـزق دروبها شوك الحصار.

الابن: *(ناظرا إلى رسائله)* لو أنها تقرأ واحدة منها، لو أنها تقرأ واحدة فقط.

الأم: لا تتعب نفسك يا ولدي.

الأب: بل أكتب، إنني أعتقد بأنها تكتب لك الآن.

الابن: طبعا يا أبي، أنا أشعر بذلك شعوري باقتراب رحيل شبح نابليون عن عكا.

الجدة: *(همّت لتقول شيئا لكنها صمتت)* ...

ـــــ المشهد رقم (10)

سيف لأحدهما

(الحداد في محددته، يبدأ (ممثلا- Acting) بتقديم السيف للجزار ...)

-: ... عفواً سيدي الحاكم... قد أطلب ما لا يستحقه حداد وضيع عمـل طـويـلاً في إعداد السيوف لجيشكم المظفر، أطلب منك أن تقبل هديتي المتواضعة.

(ينحني رافعاً السيف لأعلى دون أن يتقن دوره، بادياً كالمهرج في مسرحية رخيصة ... وتنزل عليه فكرة كالصاعقة بينما هو في وضعه التمثيلي المزري، وعرقه يسيل على جسده من وهج النار)

- :*(يصرخ قائلاً)* وماذا إذا هزم الجزار الأحمق ...؟!

(يلتفت حوله خشية أن يكون قد سمعه أحد)

- :*(يتمتم)* إذا هُزم الجزار! فمن سيقدم لي التكريم، ويضمني كحداد خاص لجيشه ...؟!

(ساد الصمت قليلا)

-: نابليون

meshkaleyyeh - ekram 183 10/18/03, 10:00 PM

المشهد رقم (11)

قُبيل الانسحاب[69]

(نابليون في اجتماع مع قادة جنده في خيمة على تلة مطلة على مدينة عكا)

نابليون: بصفتي إمبراطور فرنسا، وقائد الجيوش الفرنسية، فإنني قررت أن نعود إلى مصر، هذا المكان يجب أن نخرج منه، لم ننهزم، ولم تتمكن هذه الحامية من الانتصار علينا، نحن قد قمنا بالمهمة كما يجب، ويجب علينا أن نعود قبل أن يفتك بنا المرض، المرض وحده هو الذي قاوَمنا، وليس أولئك الذين يتربصون بنا خلف الأسوار، والذين تحاول بريطانيا مساعدتهم ... .

قائد 1 (محاولا المقاطعة) هذا ...

نابليون: (بصرامة) غداً ... غداً ستتحرك الجيوش عائدة إلى مصر مرة أخرى.

قائد 2 : لكن، ألا نستطيع أن نفعل شيئا؟! لنفكر بطريقة أخرى، ربما ... ليس بالضرورة أن نهزمهم بالسيوف والمدافع والبنادق ... ربما نستطيع ذلك عن طرق خدعة ما أو حيلة، فقد نتوصل إلى فك المقاومة. إن الأسوار منيعة، هذا ما يمنعنا، أكثر مما يمنعنا المرض.

نابليون: لقد أعطيتكم ثمانين يوما لكي تقوموا بحيلكم العسكرية أيها القادة العسكريون العظام، ولكنكم لم تفعلوا شيئا حتى الآن.

قائد 1 : لكننا نحتاج إلى شيء أكثر من الحيل العسكرية، أكثر من السيوف والرماح والمدافع والبنادق، نحن نحتاج إلى شيء خارج عن نطاق الحرب العادية ...

نابليون: (ساخرا) أين كان دهاؤك العسكري يا سيدي خلال الثمانين يوما الماضية، (يقترب منه، يضع وجهه في وجهه) والآن بدأت بالتذاكي علي ... آآ؟

قائد 3: أعتقد سيدي القائد، أننا لسنا في موقف نتبادل فيه الاتهامات، ولكن أرجو أن لا ننسى أن التاريخ لن يبرر عودة جيوش فرنسا، سواء أكان ذلك بسبب المرض أم الهزيمة.

نابليون: نابليون بونابرت قرر، وعليكم الالتزام وتحضير الجنود والفرق للمغادرة غداً صباحاً.

[69] ارتجال جماعي

قائد 4: عفواً، سيدي، عفواً، إنني موافقة، لكن لدي اقتراحاً، يجب أن نترك جواسيس لنا كي يدسوا الفرقة بينهم، نفككهم، ونستطيع أن نعود مرة أخرى.

نابليون: أنت سيدتي، قائدة فرقة الجواسيس، أين كان جواسيسك خلال الأيام الماضية، لماذا لم يندسوا في صفوفهم ويحاولوا أن يفككوهم ويفتحوا لنا طريقاً كي ندخل هذه المدينة اللعينة؟!!!!

القائد 2: أنا سأقول لك سيدي...

قائد 4: ربما فشلت، لكنني أستطيع أن أحضّر للحرب القادمة.

قائد 1: (بصوت متردد) إن نابليون العنيد، الذي كان يتخذ قراراته أولاً وأخيراً، لم يترك لكل قائد حريته في التفكير والاختيار والتنفيذ.

قائد 5: أنت تتمرد على قرارات القائد نابليون؟!

قائد 1: لا، لا

نابليون: لقد منحتك كل الصلاحيات كي تكون قائداً عسكرياً كان بإمكانه أن يفعل وفق الخطط العسكرية ما يريد، وأن يأتي بنصر مؤزر!!!

قائد 1: ولكن المرجعية كانت نابليون! وها هو نابليون يقرر...

نابليون: طبعاً، لكل جيش مرجعيته، ولكل دولة مرجعيتها وقائدها، ولكن أيضاً لها جنودها، ولها قادتها العسكريون...

قائد 1: (مخاطباً القائد الذي بجواره) فليتحمل هو المسؤولية...

نابليون: (صارخاً) الذي يجب أن يتحمل المسؤولية هو أنتم!

قائد 1: لا، أبداً...

نابليون: أنت ستتعرض لمحاكمة عسكرية حينما نعود إلى فرنسا.

قائد 5: تخالف أمر الإمبراطور؟! (ثم متوجهاً إلى نابليون) سيدي، إنني أعتقد أنك على صواب تام.

قائد 1: ولكن أين صوابه الذي أودى بنا إلى فرنسا مرة أخرى، مهزومين، وبريطانيا ستشمت بنا.

نابليون: نابليون بونابرت لم يهزم، نحن قررنا أن ننسحب ونترك هذا المكان...

قائد 2: ألا يعد هذا الانسحاب انسحاباً...

نابليون: (مقاطعاً) بسبب الطاعون... فقط الطاعون

قائد 1: يبدو أننا ...

نابليون: الطاعون اللعين هو الذي حاول أن يثنينا عن مهمتنا...

قائد 1: بل نحن...

نابليون: (متظاهراً بعد الاستماع، ويكمل حديثه)... ولكنني بالتأكيد سأعود إلى هذه المدينة الصغيرة.

قائد 5: نعم سنعود

قائد 1: ماذا جرى لنابليون بعيد النظر؟! ما الذي سيحدث لنا حينما نعود إلى مصر الآن بجنودنا المرضى، والمتعبين؟! ماذا سنفعل؟! أنا متأكد الآن تماما بأن بريطانيا أعدت لنا شيئاً في مصر.

قائد 2: يجب أن ننظر إلى أبعد مما نرى، وهذا ما أخاف منه صراحة ، والذي أحاول أن أعد له الآن، ولكن نريد بعض الحرية من سيادة القائد نابليون...

نابليون: لقد انتهى الأمر.

قائد 1: هل تعتقد بأن الهزيمة كانت بسببنا؟! أنت قائدنا، وعليك قيادتنا كما ينبغي منذ البداية.

نابليون: ولكنني عينت قادة عسكريين، يستطيعون القيام بمهماتهم على أكمل وجه.

قائد 1: يجب أن...

(ينتقل نابليون بينهم واحداً واحداً ناظراً في عيونهم ومقترباً كثيراً من وجوههم)

نابليون: هل تحتاج مني إلى أن أقول لك كيف تعد الجند؟! هل تحتاجين مني أن أقول لك كيف تدفعين برجالك لكي يندسوا في صفوفهم؟! وأنت أين كانت خططك العسكرية؟! أين كانت حيلك البارعة حينما كنا في مصر، ها، تبخرت. !!!

القائد 1: لم تتبخر، ولكن الوضع هنا لا يحتمل... المرض وحصار دام شهرين، أسوار منيعة،

وأناس... لا أعتقد أنهم يشعرون بالألم والمرض، لقد...

نابليون: والأطباء؟! ماذا كانوا يفعلون خلال هذه الحملة (ساخراً) يا سيدي

القائد 1: ليست مشكلتي أنا... إنها مشكلته هو...

القائد 5: لقد أردت مساعدة الجند ولكن الدواء الذي أحضرناه لم يكفِ (*موجهاً الكلام إلى نابليون*) إن الرب يحميك، لا تقلق، سر وعلى بركة الله.

ملحق 5

مناقشة مفتوحة للمجموعة بعد قراءة مشهد[70]

– هاي قصة

– هية أقرب إلى أن تكون قصة، كيف يمكن أن تتحول إلى مشهد مسرحي؟

– نمثل هذه الملاحظات الواردة بين الحوار، وربما نضيف إلى الحوار

– نضيف حوار ...

– بأي اتجاه نضيف الحوار؟

– مثلا، لما اجت العجوز ، بدلا من (ابتسم لأمه)، يمكن يحكي لها إشي

– نضيف، أو بدلا من ذلك ...

– هيه عملت الابتسامة كمعنى لشيء معين، عشان يخفف عنها.

– لأ هيه القصة كلها، بداية وصف، فلو أضفنا الحوار مع هاي الملاحظات الموجودة بيكون عادي تماما، مش راح إشي يحل محل إشي.

– إذا بتلاحظوا هوه ممكن، الوصف اللي انبنى هو بمثابة ...

– ملاحظات إخراجية

– ملاحظات إخراجية، بالضبط.

– يمكن المخرج يستفيد من الوصف، وكأن الكاتب لعب جزئيا دور المخرج، دور إرشادي؛ كيف تكون الوضعيات، كيف تكون العلاقات، حدود الحركة، كيف تكون ردود الأفعال.

[70] ثبت حرفي بتلفظات الحوار التي شارك فيها المشاركون بعد أن قُرئ نص المشهد المسرحي (لماذا حاولت الهروب؟/ المشهد 5 – الملحق 2). لقد كانت الحوارات بين المشتركين فعلاً جوهرياً في كل التجربة، فقد جرت عبر كل عمليات الدراما، وهذا النص هو أحدها ...

meshkaleyyeh - ekram 188 10/18/03, 10:00 PM

بس هيه فكرة مهمة، فكرة بثينة، فكرة تطويرالحوار. يعني أكثر حضورا في المشهد... طيب ماذا تقولون من حيث الفكرة، المضمون، الرسالة التي يقولها هذا النص؟

- بنسمعهم بعدين بنسمعك

- الفكرة مش واضحة كثير، ماعبَّرتش عنها كثير بشكل واضح، كيف أجت العجوز، وليش ما قدروش يطلعوا عليها؟!

- لأ، هيه بدها تحكي عن ديكتاتورية نابليون، بس ممكن نشوفها بشكل ثاني، يعني ما حكتش شو غِلط، يمكن أي غلطة في الحرب، يمكن تكلفه حياته، وهذا إشي عادي في الجيش، من صلاحيات القائد إنه غلطة صغيرة...

- في الحرب يمكن يخسر جيش، عشان هيك لازم يكون عقاب...

- بس في الحوار واضح "لماذا حاولت الهروب؟"

- حلو... عشان هيك يستحق أن يُقتل، مش لازم نصور نابليون بالوحشية هاي.

- أنا ما حاولتش أوضح فكرة الهروب، بالقصد، عشان يبين إنه حتى الواحد يفكر حتى لو إشي كبير أو إشي صغير، المهم ردة الفعل.

- يعني مش مهم قديش الجرم تبعه

- هيه حكت: عكا، حتى لو إحنا بنعرفش القصة، في النص ثلاث كلمات (عكا، نابليون، الهروب) فراح نقول إنه هوه هرب لأنه انهزم، بس هوه السؤال اللي سألته: لماذا حاولت الهروب؟

- مين اللي بيحكي الجملة؟

- نابليون (مشارك)

- نابليون (الكاتبة)

- المهم هوه بيحكي عن حاله، بس هوه ما هربش، هوه انهزم

- لأ... لأ... نابليون عم بيحكي مع العسكري

- يعني هذا خطأ فردي، هذا خطأ فرد.

– أه ... أه (أيوه، أيوه فهمت)

– لأنه هوه عسكري

– بالنسبة لك المفاتيح الثلاثة في النص هي: عكا، نابليون وكلمة (الهروب).

– كنت بدي أحكي إنه هيه عم بتصور الظلم، الظلم، وصوت الحق اللي بيطلع (يمكن تكون أضعف الناس بس عم بتحكي الحق) هي عجوز – صوتها راجف، ولكنها حكت.

– بما إننا بدنا نحكي عن زعيم أو قائد زي هيك، له وضعه في التاريخ، على أساس قبل ما ننتهي من الظلم والديكتاتورية، على الأقل لازم نوضح الموقف اللي خلاه يرتكب هيك إشي، مش بس لأنه نابليون قائد عدو، في إشي اسمه (الآخر) لازم نفهم الآخر، مش إنه الفكرة اللي عنا عنه لأنه عدو، خلص، لأ... عدو، بس إنسان.

– كيف يمكن أن نستكشف الملامح الإنسانية، والتناقضات الإنسانية، الإنسان من حيث كونه إنسانا، عبر الدراما، عبر المشهد المسرحي ... كيف نبني الصورة، على إيش نركز؟

– كيف يكون وجهه!.

– نبني صورة حاكم مع شعبه، بتكون مختلفة تماما عن الصورة اللي ببنيها مع عدوه. لما بيكون مع شعبه. راح نتخيله إنه بكون حاكمنا إحنا، وكيف راح يتصرف معانا، معقول راح يسفح فينا؟! بس مع عدوه معقول إنه يسفح في.

– هل تقبلين لمن يحكمك أن يكون سفاحا ضد شعب آخر، مثلا؟

– مش شعب آخر، بس لو كانت حالة حرب، مع جند آخرين، ولكن لا أوافق مع شعب آخر.

– هذا فرق؟

– طبعا فرق.

– يمكن هناك من شعب فرنسا، ناس مش قابلين إنه يروح يحتل بلاد ثانية، السبب اللي طلع من أجله من فرنسا، الفرنسويين اللي عندهم مراكز هناك همه اللي بدهم يطلعوا نابليون لأسباب قرأناها في التاريخ، الزعما همه اللي طلعوه، مش الشعب اللي طلعه، بالإضافة ...

– همه بهمهم يتخلصوا منه!

– آه بدهم يتخلصوا منه ... إحنا هيك أخذنا في التاريخ

– إنت مقتنعة بهذه الفكرة، فكرة صراعات على السلطة،

– لأنه ناس كثير كانوا يحبوا نابليون، لكن القادة بدهم يبعدوا نابليون عن الناس عشان همه ياخذوا اللي بدهم إياه، عشان هيك طلّعوا نابليون وقالوا له روح على مصر. وكان هذا بنسجم مع مخطط نابليون لأنه كان بدو يعمل قوة لفرنسا، بدو يعمل قاعدة لفرنسا، مش في فرنسا فقط، بدو يعمل إمبراطورية. عشان يقدر يحارب القوى العظمى، مثل بريطانيا، مثل ما كل دولة كانت مستعمرة دول ثانية، فهو كان بدوه يعمل لفرنسا هذا الإشي.

– همه اختاروا نابليون لأنهم خايفين منا، بس لو مكانش نابليون راح أكيد يبعتوا واحد تاني. لأنها مهمة لازم يعملوها.

– بس يمكن مش بهذا الوقت.

– لأ بالعكس، ما إنت أخذت كمان في التاريخ إنه كان في سباق بين فرنسا وبريطانيا على قناة السويس وهون وهون، وطريق الهند.

– آه آه... هوه المبدأ موجود. بس نابليون له تأثير. وفكرة إزاحته عن فرنسا.

– همه حبوا يضربوا عصفورين بحجر. هذا قائد وبينفع لهاي المهمة، وهيك هيك إذا زبطت زبطت، وإذا ما زبطتش ماخسرناش إشي.

– بنخْلص منه

– بهذا المعنى إنتو بتتعاطفوا مع نابليون، على اعتبار إن نابليون بجانب من الجوانب هو (ضحية)؟

– بالضبط.

– لأ، هوه مش ضحية، بس أنا بحكي ليش فرنسا أرسلت نابليون، في إلها هدفين مش هدف واحد، يمكن الأساس هو نابليون.

– لأ، يمكن الهدف الأساسي هو الاستعمار.

– لأ نابليون يمكن هوه الأساسي.

– هوه مش ضحية، مش عارفة، مش لهالدرجة هوه ضحية، بس في جانب ضعيف في

الموضوع. نابليون يمكن كان بدو يعمل هذا الإشي بدون ما يكونوا بدهم يبعتوه، بس لما حطوه بهذا الموقف، فهم بدهم يتخلصوا منه عشان الشعب كثير بحبه.

– بس نابليون بظل إنسان، والقضاء والقدر هوه اللي جاب الطاعون وخلاه وجنوده يستسلموا.

– إنت تعتقدين بأن الطاعون هو اللي كان العدو الذي هزم نابليون. مش المقاومة مثلا، كما تقول بعض الآراء، أو رأي آخر اللي بقول المقاومة مضافا إليها الطاعون.

– آه الطاعون، إحنا بنعرف عن نابليون كيف كان قوي، وكيف كان جنوده أقوياء، كثير من القادة تعلموا من طرقه القتالية، الطاعون كان كثير لصالح العرب.

– وقف إلى جانبنا الطاعون؟!

– نعم

– طيب إنتو شو رأيكم في نابليون؟

– أنا بعرفش معلومات عنه.

– بدون معلومات كثيرة. في حدود ما هو متوفر لك.

– أنا بعرف إنه هوه واحد مجنون، هاي هيه الكلمة المناسبة إله. بعمل إيش ما بدو. بدو يسيطر على العالم وبدو وبدو وبدو، زي هتلر.

– مريض نفساني

– عنيد

– هوه عمل إمبراطورية لفرنسا، بس، كيف خسرت؟ من كثر ما هوه عنيد ومجنون، بدو ياخذ كل إشي، مش حاطط

بعين الاعتبار: هل اللي معه بكفي. فشتت جنوده في حرب عالمية

– باعتقد إنه الوضع غير هيك بالمرة، نابليون معه جيش ومعه قوة وفعلا قادر يسيطر، بعدين فرنسا كانت دولة عظمى، يعني كحق، منطقيا، أنا باعتبره عادي جدا، بس بما إنهه جنونه مقدرش صح، ما إحنا بنحكي عن طارق بن زياد القائد العربي ومحنك ومش عارف إيش، طيب لما راح على الأندلس وحرق السفن، قال للجيش البحر من ورائكم والعدو من أمامكم.

بدك تحكي عن هذا مجنون إحكي عن هذا مجنون،

– لأ.

– ليش لأ. نفس الإشي.

– لأنه طارق بن زياد منا، هداك عدونا.

– بالضبط، عشان هيك.

– نابليون قائد عسكري محنك مثل طارق بن زياد، بس كل واحد عرف كيف يظل في الموقف إللي هوه فيه، قدر يحافظ على مكانته، نابليون ما قدرش يحافظ على مكانته، طارق بن زياد قدر يحافظ، ودخل بلدان كثيرة، أما نابليون خسر في الآخِر. كل إمبراطورية فرنسا خسرت.

– لأ،

– برأيك طارق بن زياد عمله العسكري، كان بالنسبة إلك عمله مشروع؟

– مش قصة مشروع، بس هوه فكر فيها، تفكير كثير منيح، دافع الخوف من الموت، يعني هُمه مهما يكون دافعهم الحربي عقيدي بِظَل الخوف من الموت إشي قليل، لما ما يكونش أمامهم غير هذا الخيار، النفس البشرية هي النفس البشرية، بتخاف وبجوز تفكر بالهرب، بس طارق بن زياد لما حرق السفن ماخلاّش خيار تاني إلا قوة الدفاع عن النفس والبقاء.

– الموازنة بين غزو الشرق من قبل نابليون المثل الذي بين إيدينا، وفتح الأندلس، كيف بتوازنوا بين الأمرين؟ بالنسبة إلكم مش بالنسبة لكتب التاريخ.

– أنا برأيي، لما نابليون قرر يجي على الشرق، كان مجرد قوة وسلطان، مجرد يحكم، ويجيب موارد، بس بالنسبة لطارق بن زياد، هي محاولة للدعوة لدين، أكثر من الدافع الاستعماري. لأنهم لما كانوا يفتحوا الدولة كان يتركوا الناس على حريتهم باعتناق الدين أو البقاء على دينهم.

– الحملات الصليبية كانت مغلفة بشعارات دينية

– أه ... هي كانت مغلفة!

– ليش قررت هذه مغلفة وهذيك لأ، حقيقية؟

– لأنه العرب لم يقتلوا مسيحيين ولا يهود، بس الحملات الصليبية قتلت مسيحيين ومسلمين.

– بالعكس كانت حياة اللهو اللي كانت في الأندلس، وحكام الأندلس، لسه إحنا معشناهاش، شايفة إديش إحنا!!

– ابن زياد ما راحش عشان البذخ!

– بعرفش، بركي بدو يسجل إسمه في التاريخ، شو بعرفني،

– ليش مشروع إنه يكون في دولة إسلامية في أي بقعة في العالم وما يكونش في إمبراطورية فرنسية في العالم؟

– لأنه الواحد بدافع عن الدين، مش الإمبراطورية الفرنسية. الدين له أهمية.

– أندونيسيا والصين واليابان... وصلها الدين الإسلامي، وفيها مسلمين أكثر منا عن طريق التجارة بس، ليش الحرب؟ ما فش داعي للحرب.

– لو بعث مبشرين يمكن...

– أكيد بعث، بس كمان مهو كل واحد عندو قوة كان بيعمل اللي بدوا اياه

– طيب أكيد بعث، وهمه ماتقبلوش، لازم يحاربوا؟!.

– طيب ما اسرائيل بتدعي إنها تقام على أسس دينية؟!.

– مش من حقها تعمل دولة فقط على أسس دينية،

– ليش؟

– إذا المنطق منطق القوة وكل واحد بيعمل اللي بديوا ياه؟

– لأ، لأنه الدين ما بيقول تروح على شعب وتسفّح فيهم، عشان إنت تقعد فوق.

– تخلي شوي عن إنك فلسطينية، وتطلعي من زاوية ثانية، بتشوفي إنه كان في يهود فلسطين، جماعات قليلة، واليهود المشتتين في العالم، وحبوا يعملوا دولة، (حق مشروع طبعا) أجوا هون على فلسطين.

– حق مشروع! يعني أنت تقول بدي اجمع كل اللي اسمهم محمد واعمل دولة، وتروح بتغزو دولة، وبتطرد أهلها، وبتقول هذا حق مشروع؟

– بالضبط،

- من حقك تطردهم؟!

- لاقي جزيرة فاضية، إعمل فيها اللي بدك إياه، بس لما يكون في ناس وتسحقهم سحق، وتقعد محلهم وتسكن بيوتهم، هذا مش حق مشروع.

- في فرق كبير بين اليهود اللي إِلهُمْ ديانة وعملوا دولة، الدين حجة، المسلمين لما عملوا دولة كان فيها مسيحيين ويهود، بس اليهود بدهم يعملوا دولة بس لليهود.

ملحق 6 مقترح تجريبي في مجال توظيف (مسرح الصورة) في التعبير الدرامي والكتابي

فضـاء للكتابـة - فضاء للـدراما[71]

في استكشاف فضاء النص الشعري عبر توظيف الدراما كسياق لممارسة التعبير الشفوي والكتابي

استكشاف زوايا النظر المختلفة للحوادث التاريخية المتضمنة في نص شعري لتـعـمـيـق مستوى رؤية الحياة من وجهات النظر المتنوعة، والقدرة على إنتاج الحوار وتحويلـه إلـى نـص مسرحي من خلال بناء سلسلة من المشاهد الدرامية المؤسسة على مسرح الصورة.

قصيدة "أبد الصبّار" نموذجا

«هُنَا مَرَّ سَيِّدُنا ذَاتَ يَوْمٍ. هُنَا جَعَلَ المَاءَ خمْراً. وقَالَ كَلاماً كَثيراً عَنِ الحُبِّ»

محمود درويش

يُصْبحُ الوُجُودُ إنسَانياً عِنْدَمَا يَبْتكِرُ المَسْرَح

أوغستو بُوال

[71] يشكل هذا المقترح تصوراً تطبيقياً يمكن للمنشطين في مراكز الشباب ومعلمي اللغة العربية أن يفيدوا منه في العمل مع الفتيان والفتيات، ويمكن لهم أن يزاوجوا ما بين أساليب ترد فيه وتلك الأساليب المدرجة في ملحق الأساليب المنظورية، لافتاً النظر إلى أن الأساليب المقترحة في الموضعين لا تشكل سوى جزء مما ورد لدى أوغستو بوال، ومنبهاً أيضاً إلى وجود بعض مواضع التكرار أيضـاً التي اقتضتها ضرورة التسلسل في هذا المقترح وانتظامه.

meshkaleyyeh - ekram 196 2003/10/18, 10:00 *

أوّل القـول

هل يمكن لتاريخ البشرية أن يخطو خطوة واحدة إلى الأمام دون كراهية بتنا نشهدها أكثر فأكثر في السنوات الأخيرة؟ هل يمكن له ذلك دون أن يتمكن من مراجعة عميقة لتاريخ الحرب في كل منعطفات التاريخ البشري؟! . هل يمكن للبشرية أن تحقق مصالحها المتضـاربـة دون أن تضع على مذبحها رقاب ضحايا؟! هل يمكن للبشرية أن توظف تنوّعها في تحقيق لوحة فسيفساء إنسانية أم أن صراع الحضارات الذي أنذرنا به هينتنجتون هو النتيجة الحتمية الذي يـقـوده مـا يسمى بعصر العولمة؟! هل العولمة هي عالم الأغنياء الأقوياء أم أنها عالم الجميع؟! .

ما الذي برهنه التاريخ؟ وما الذي برهنه الفـن أيـضـاً؟ . في عالمي الحقيقة والمجاز ثمـة جمال كامن قَلَّما التقطته البشرية، وقلما فاح عبـقُه، وبالمقابل فكثيراً ما فاحت رائحة البارود بدلاً عنه .

لقد جاء غزاة وذهبوا، ولم تربح الحرب سوى خسارات مشعليها، بهذه الروح تفيـض قصيدة محمود درويش[72]، ويظهر المجازي والإعجازي من قبل التاريخ، في قولة الحب التي بشّر بها السيد المسيح، وفي فعلة تحويل الماء إلى خمر كي يكتمل العرس، ويطغى علـى كـل الدم الذي أريق عبر التاريخ . ومع ذلك، فإن الغزاة يأتون ثم يذهبون.

لن نعلم أولادنا أن يقبلوا الحرب، إن أكثر الحروب عدالة ستبقى بالتأكيد حـربـاً، ولم يعرف التاريخ حرباً نظيفةً، الحروب جميعها بشعة . ومعرفتها في حقيقتها سيفضي إلى كرهها بالتأكيد . و"سوف نعلم الأعداء تربية الحمام إذا استطعنا أن نعلمهم . وسوف ننام بعد الظهـر تحت عريشة العنب الظليلة، حولنا قطط تنام على رذاذ الضوء/ أحصنة تنـام عـلـى انـحـنـاء شرودها" . [73] وما الحرب التي تُشن علينا هذه الأيام إلا حربـاً من طرف واحد، ولا سبيل لنا سوى مقاومتها، والدفاع عن الذات ووجودها على جغرافيتها وفي تاريخها ومستقبلها . لقد مرّ غزاة وذهبوا، وكما ذهبوا سيذهب من هم (هنا والآن) وعلينا أن نتذكر ما يقوله درويش في قصيدته : "وتذكرْ قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود[74]".

---

[72] القصيدة هي (أبد الصبار) للشاعر محمود درويش، وقد اخترتها كمنطلق لهذا المقترح . القصيدة مثبتة في الملحق رقم (1) .

[73] من قصيدة محمود درويش "مأساة النرجس وملهاة الفضة"

[74] من قصيدة "أبد الصبار" .

meshkaleyyeh - ekram 197 2003/10/18, 10:00 *

مقدمة

يقدم هذا المشروع اقتراحاً في كيفية التعامل مع نصٍّ شعريٍّ[75] محمَّلٍ بدلالاتٍ رمزيَّةٍ مستوحاة من تاريخ فلسطين. تستند هذه الدلالات إلى مجموعة من الحوادث التاريخية المفصلية التي تقدمها كتب التاريخ بصورة مجتزأة، وغالباً من وجهة نظر واحدة. إن هذا المشروع يحاول الولوج إلى عالم القصيدة، والحوادث التاريخية الواردة فيها من خلال استخدام أساليب درامية متنوعة تعتمد، أساساً، على أساليب مسرح الصورة[76] التي أبتكرها المخرج والكاتب المسرحي البرازيلي "أوغستو بُوال"، وأدرجها في كتابه "قوس قزح الرغبة –The Rainbow of Desire" تحت عنوان فرعي هو الأساليب المنظورية (Prospective techniques).

إن هذا المقترح يتطلع إلى تقديم اقتراح يمزج ما بين الأعراف الدرامية كوسيلة تعلمية، وما بين المسرح كفن، كي يؤسس لوعي مسرحي، ولكي يوظف الدراما في تحقيق تعلم من طراز مختلف، ويساهم في تقديم طرائق جديدة تخلخل أساليب التعليم المتبعة في مدارسنا التي تعاني من سيادة نمط التعليم التلقيني وتقديم المعرفة للطلاب من وجهة نظر واحدة. إن التعلم الذي أشير إليه هنا لا يقتصر فقط على السياق المدرسي، بل يتجاوزه إلى السياق غير المدرسي أيضاً.

الدراما قادرة على استكشاف عوالم الحياة الواقعية عبر الدخول في لعبة التخيل التي يتيحها الفن كممارسة فنية وجمالية وتعبيرية، قادرة على سبر أغوار النفس البشرية، واستكشاف أفعالها ومبرراتها عبر تجسيد الحالة الواقعية في حالة درامية يتأتى للفعل فيها أن يظهر عبر السياقات التي تفضي إلى إنتاج المعنى، ومن ثم إعادة إنتاج المعنى الواقعي للحياة الواقعية من خلال استلهام ما يمنحه الخيال الإنساني لأصحابه.

وفي هذا السياق، فإن هذا المقترح يحاول وضع إطار تطبيقي لقصيدة الشاعر محمود درويش "أبد الصبار" التي تَعْبرُ في تاريخ فلسطين منذ ما يزيد على ألفي عام انتهاء بالقرن

---

[75] يمكن استعمال أي نص شعري آخر، كما أنه يمكن توظيف أية مادة أخرى كنقطة انطلاق للعمل كأن تكون حالة لأحد المشاركين، رواية، لوحة فنية، منحوتة، قصة، غرض، مفهوم، قيمة، خبر، صورة فوتوغرافية، إعلان ... .

[76] إن تعبير (الصورة) الذي يرد في هذا الكتاب يقصد به الصورة الذهنية أو البصرية المبنية على تصور ذهني تخيلي، وليس الصورة بمعنى الصورة (الفوتوغرافية) إلا إذا أشير إلى خلاف ذلك. ... .

meshkaleyyeh - ekram 198 10/18/03, 10:00 PM

الحالي، وفي عبورها هذا تلتقط مفاصل أساسية من التاريخ عبر إشارات دالة، وذات مغـزى راهني ومستقبلي أيضاً. وبقليل من التحوير، وبكثير من الخيال يمكن تطبيق هذا المقترح تطبيقاً دراميا بمستويات عدة:

– درامي – تربوي: حيث يمكن أن يكون ملائماً لطلبة اللغة العربية في المرحلة الأساسية الثانية والثانوية الذين يرغبون في دراسة قصيدة محمود درويش عبر استخدام وسائط درامية والإفادة منها أيضاً في استكشاف اللغة والتاريخ والعلاقات الإنسانية وإنتاج أجواء تساعد على تطوير قدراتهم في التعبير الشفوي والكتابي، واستكشاف الرموز والمجازات اللغوية وتأويلـهـا. أو لطلبة التاريخ الذين يدرسون تاريخ فلسطين، فقد تفيدهم القصيدة عبر استكشافها دراماً في تحليل التاريخ وكشف علاقاته ومساراته.

– درامـي – فني: تعميق القدرة عـلـى الارتجـال[77] الفردي والجماعي لدى الطلبـة أو لـدى مجموعات شبابية ترغب في اختبار تجربة درامية، وبناء الصور الدرامية وربطها ببعضها البعض لتشكل سلسلة من المشاهد الدرامية، الحوارية أو الإيمائية، وإتاحة فرصة أولية لـكـتـابـة نـص مسرحي.

***

على الرغم من الحوارية الظاهرة في القصيدة غير أنها كقصيدة تميل إلى أن تكون قصيدة غنائية؛ فالحوار الحاضر في النصِّ هو في مساره العام يكمل القولُ فيه قولاً آخرَ؛ فما بين حوار الشخصيتين الأساسيتين في النص الأب والابن (المُهَجَّرَين) ينطلق صوت الأب في سرد رؤيته للحوادث التاريخية بصوت الذات، أما الابن، فيقتصر دوره في الحوار علـى الأسـئـلـة. إن ورود الحوادث التاريخية كنتائج فقط، وليس كتفاصيل تتيـح مـجـالاً لاستخدامها كمفاتيـح للولوج إلى عالم التاريخ، واستكشاف تفاصيله، وتعدد أصواته وتنوعها، وبالتالي يفضي إلى مساحة أكبر من التأويل يتيحها الرمز، الرمز الذي ينبني في النص مستنداً إلى منعطفات أساسية في التاريخ.

[77] الارتجال: "قد يكون الارتجال هو الأسلوب المسرحي الأقدم في العالم. لكنه، ومنذ الحرب العالمية الثانية فقط، بات ذا مكانة قوية في المنظومة المسرحية. ستانيسلافسكي أرسى الأسسَ للاستعمالات الأكثر حداثة للارتجال عبر إصراره بأن على الممثلين أن يخلقوا حياةً متخيلة لشخصياتهم خارج حدود النص المسرحي المكتوب. إن ألعاب المسرح المُرتَجَلةَ أصبحتْ الآن عملة شائعة في تَطوير مهارات التّبئير (من البؤرة، وهي تسليط الضوء على أمر محدد تماماً) والتركيز والخيال والعفويّة". (Pickering,1997 :vii)

إذا ما كان الشاعر يوظف حوادث التاريخ، ويحيلها إلى ترميزات ذات دلالات جديدة، فإن الدراما ستلتقط هذه الترميزات، وتعيد إنتاج معانيها عبر بناء سياقات يلتقي فيها الناس، يعيدون الحوار مرة أخرى؛ المتعارضون ينفتحون على الحوار، كي لا يبقى الصوت الواحد مهيمناً، فلا بد للأصوات الأخرى من أن تظهر "صوتٌ مُفردٌ لا يُنهي شيئاً، ولا يحلُّ شيئاً. صَوتانِ اثنانِ هما الحدُّ الأدنى للحياةِ، هُما الحدُّ الأدنى للوجودِ." (Bakhtin , 1997 :252)

المقصدية

من خلال العبور في هذه التجربة، فإنه من المؤمل أن تتحقق مجموعة من الأهداف، وهي تنقسم إلى نوعين، مقصديات عامة أساسية تحققها الدراما من خلال كونها عملية تعلمية مستمرة، ومقصديات مباشرة يتطلع هذا المقترح إلى إنتاجها مضافة إلى ما تحققه الأهداف العامة:

مقصديات عامة

- فتح فضاءات المعنى واستكشاف تعددية الدلالة عبر تقنيات الدراما.
- استحضار صور من تاريخ فلسطين وإعادة مساءلتها، بخاصة أنه لم يحدث أن دُرسَ تاريخ فلسطين في المدارس الفلسطينية إلا في السنوات الأخيرة، وبصورة مبتسرة.
- إعادة تشكيل الحادثة التاريخية عبر أصوات مختلفة.
- الانتقال من اللغة (كلام الشاعر) إلى السياق المتخيل إلى الصورة البصرية إلى اللغة (كلام المتلقي) وبالعكس
- بناء سياقات درامية تساهم في تطوير قدرات التعبير الكتابي من أبعاد ومسافات مختلفة.
- أن تفضي العملية الدرامية إلى خلق مهارات الارتجال لكل من المعلم وطلابه.
- بناء الحوار وكتابته عبر استكشاف الأصوات المتعددة.
- بناء صورة للمستقبل مستندة إلى دمج صورتي الماضي والحاضر.
- بناء العلامات والشِفرات الرمزية وحلِّها أيضاً.

meshkaleyyeh - ekram 200 2003/10/18, 10:00 *

مقصديات مباشرة:

- إنتاج مشاهد درامية ممتدة بواسطة سلسلة من الصور الدرامية الساكنة عبر تشكيلات جسدية تنبعث إلى الحياة منتقلة من الصور الأصلية التي يمنحها السياق التاريخي إلى صور أخرى مبتغاة، تتوَج بصورة حالمة.
- تحويل صمت الصور إلى كلام يعبر عن دواخل الشخصيات ورغباتها، ثم تجسيد ذلك في حوارات، ومن ثم الإفادة منها في إنتاج نص مسرحي مكتوب.

إطار عام

قبل الشروع في مقترح لآلية تطبيق هذا المشروع من المفيد تقديم وجهة نظر كخلفية لهذا المشروع في ثلاثة محاور، الأول يتناول بنية النص الشعري واستلهام التاريخ، والثاني يتناول مفهوم فتح فضاء النص الشعري عبر استخدام الدراما، أما الثالث، فهو الغاية من وراء استخدام تقنيات مسرح الصورة المستند على تجربة أوغستو بوال.

بنية النص الشعري واستلهام التاريخ

يستعيد الشاعر محمود درويش في قصيدته "أبد الصبار" صورة أب وابنه، وهما متجهان شمالا مبتعدين عن بيتهما، وعن قريتهما، يتحاوران في الطريق حول هذه الرحلة الإجبارية، وحول زمن الرجوع، ووضعية البيت الذي تركاه، يأخذ الأب بتخفيف وطأة الرحيل عن ابنه عبر استحضاره لمجموعة من صور التاريخ التي يريد من خلالها أن يبثّ التفاؤل في نفسية ولده الذي يقتصر كلامه في حواره مع أبيه على مجموعة من التساؤلات: إلى أين تأخذني يا أبي؟ ومن يسكن البيت بعدنا؟ لماذا تركت الحصان وحيدا؟، متى يا أبي؟. والأب يجيب عن هذه التساؤلات بصورة رمزية، حيث يستدعي حوادث تاريخية يريد من خلالها أن يجيب ابنه على تساؤلاته البريئة والمحملة بكثير من الشك والمجهول، ويجتهد الأب في تلمس الإجابات عبر الإشارة إلى ستة أحداث تاريخية بارزة في تاريخ فلسطين:

meshkaleyyeh - ekram 201 2003/10/18, 10:00 *

- حكاية يهوشع بن نون الذي بنى قلاعه من حجارة المدن التي احتلها.

- معجزة السيد المسيح التي تمثلت بتحويل الماء إلى خمر في عرس في قرية قانا.

- الغزو الصليبي.

- سقوط الانكشاريين.

- حصار نابليون بونابرت لعكا.

- الانتداب البريطاني لفلسطين.

البنية الرمزية للنص عبر استعارتها لملامح أساسية في التاريخ تحيل إلى إجابة قطعية واحدة، تتمثل في أن كل ما حدث على الرغم من ضخامته، وعلى الرغم، كذلك، من إحداثه لتغيرات أساسية في المنطقة وتاريخها غير أنه لم يلغ الحقيقة الأصلية المتمثلة في انتهاء الظلم الذي حاق بهذه الجغرافيا وأناسها، وبالتالي فإن الظلم الراهن المتجسد في صورة الرحيل إلى المنفى لا بد أن يلقى المصير نفسه الذي لقيه الظلم العابر في سلسلة التاريخ المتصلة. كما تشكل الجغرافيا عبر ترميزها بمدينة عكا محورا أساسيا لحركة التاريخ عبرها.

ترد الحوادث التاريخية في القصيدة على شكل إشارات؛ أسماء، أمكنة، أفعال، نتائج... وهذه الإشارات محملة بالرمز؛ فالحدث التاريخي هنا هو إطار عام، مكثف، يخفي وراءه حركة التاريخ برمتها؛ الناس وصراعاتهم، آلامهم وآمالهم، أفراحهم وأتراحهم... يستطيع السياق العام للقصيدة أن يمنح إمكانات إيجاد المعنى الذي أراده الشاعر بوجه عام، غير أن امتلاك خلفية تاريخية للحادثة سيفضي إلى تعميق المعنى، وتنوعه، وأحيانا إلى تضاربه، وكل ذلك قد ينشأ نتيجة لقراءات مختلفة للتاريخ، وبالتالي الوصول إلى تأويلات متعددة، وهذه التأويلات لا تنحصر فقط فيما خطته كتب التاريخ، بل أيضا في المدى الذي تتيحه لإعادة إنتاج الحوادث التاريخية، وبناء سياق متخيل لها قد يفضي إلى إنتاج تأويلات جديدة.

ـــــ فتح فضاء النص الشعري عبر الدراما

هذا النص الشعري المختار يشكل محفزاً لبناء الدراما، يضيء شرارة الفعل الدرامي، يقدم سياقاً نفسياً واجتماعياً وتاريخياً كمادة يجري اختبارها، وبعثها إلى الحياة، نلج من خلال

meshkaleyyeh - ekram 202 2003/10/18, 10:00 *

إضاءات النص العامة إلى تفاصيله، نستكشف ما وراء الكلمات، ووراء ما قالته كتب التاريخ، ندخل من خلال الحوادث التاريخية إلى المسكوت عنه، الغائب، المهمل، المهمش، نستكشف الخطاب المضمر من خلال الخطاب المعلن... نبني صورة متخيلة للحقيقة. الدراما تستطيع أن تحقق ذلك من خلال كونها قادرة على الاستكشاف والكشف، قادرة على تتبع الخيوط المتشابكة وألوانها، شكلها ونوعها، تعيد بناء نسيجها، وتفتح فضاءات تأويلها.

إن ما أنجزه (أوغستو بوال) في مشروعه المسرحي ليس منقطعاً عن التجارب الدرامية والمسرحية التي عرفتها البشرية في تاريخها، ويبدو من التعسف أن نحاول الفصل ما بين إنجازات المبدعين، لأن التراكم الذي أنتجته التجربة المسرحية العالمية تحقق عبر تداخل المنجز وتنوعه، وعبر إضافات نوعية على هذا المنجز. إن المغري في تجريب أساليب (بوال) هو أنها عبارة عن سلسلة متصلة من التمارين الدرامية المتشابكة المؤسسَة على موقف فكري معرفي جمالي يستند في جوهره إلى رؤيتين تعليميتين: الأولى رؤية فكرية جمالية مسرحية رائدها برتولد بريخت. والثانية رؤية فكرية تربوية اجتماعية رائدها باولو فريري، وكلاهما على تماس مباشر مع معادلة السلطة/ الظلم أو بتعبير فوكو "علاقات القوى" حين يعرّف السلطة، فالسلطة لديه هي "علاقة قوى أو أن كل علاقة قوى هي، على الأصح، "علاقة سلطة" (دلوز، 1987 : 77). والتعمق قليلاً في جوهر الفعل البشري في تجلياته المختلفة سيرينا بأنه فعلاً كذلك.

وإذا ما كان المسرح الملحمي لدى بريخت يعمل على محاكمة الواقع، فإن مسرح المضطهد لدى بوال لا يكتفي بذلك، بل يشجع على تغيير هذا الواقع.

وهنا أود الإشارة إلى أنني أعتمد أساساً في هذا المقترح على تقنيات (بوال) الواردة تحت عنوان "الأساليب المنظورية" في كتابه "قوس قزح الرغبة" الذي يختتم فصله الأول في معرض حديثه عن هدف كتابه بقوله: "أُحاولُ أنْ أُوضّحَ سبب القوةِ الرّائعةِ والاستثنائيةِ والطّاقةِ الحادةِ والفعّالةِ للحدث المسرحي في ميادين خارج المسرحِ؛ في الميدان السّياسي، والاجتماعي، والميدان التّربوي وميدان العلاج بالتحليل النفسي" (Boal,1996 :9) وفي هذا الصدد، من المفيد التنويه إلى مجموعة من الإشارات المرتبطة بالدوافع التي أفضت بي إلى اختيار أساليب مسرحية لبوال:

1- لم تؤخذ أساليب (بوال) بحرفيتها أو تسلسلها كما هي واردة في كتابه الآنف الذكر، بل هي حُوِّرَتْ بناء على مقتضيات المشروع المقترح نفسه.

meshkaleyyeh - ekram 203 2003/10/18, 10:00 *

2- يبني بوال أساليبه في بناء الصور الدرامية استنادا إلى حالة اضطهاد قائمة (تحدث الآن) أو حالة اضطهاد متوقعة الحدوث (ستحدث)" (1996 : 77). أمّا في حالتنا هذه، فإن الصور هي صور تاريخية، وإن كانت تجلياتها ما زالت قائمة، وربما هناك مؤشرات لتكرارها بصورة ما، وبخاصة صورة التهجير (التهجير صورة عالمية في أيامنا) التي هي جوهرية في بناء النص كله.

3- موقف (بوال) الفكري يتجسد في عمله بمحاور ثلاثة: السياسة، التربية، التطور. وهذه محاور جوهرية في مجتمعنا، حيث أنها تشكل أسئلة كبيرة، وعبرها تتحدد طبيعة المجتمع المستقبلي، فالمشروع السياسي في حضوره الخارجي أو الداخلي يلعب دوراً حاسماً في تحديد وجهة المجتمع، أما التربية فإنها بحاجة إلى هزة هائلة تنفض عنها ركام مئة عام أو يزيد من جمودها وإدارتها بواسطة قوى خارجية، ومستوى التغيير في هذين المحورين سيكون هو المؤشر الحقيقي لتطور المجتمع. لذلك، فإن محاورة المسألة السياسية دراماياً لا يشكل ترفاً فكرياً أو عملاً يقصي كل شيء آخر لصالحها. فالمهم هو كيفية إدارة الموضوع السياسي في سياقه التربوي والفني والحياتي.

4- يمنح فرصة لدمج كثير من التقنيات والأعراف الدرامية في سياق واحد متداخل. ويمكن لهذا السياق أن يوفر فرصة لبناء صور ذهنية وأُخرى بصرية عبر تحقق فعلي (Act) المشاهدة والتمثيل التي تمنح الإنسان فرصة أن يرى نفسه في أفعال متنوعة؛ المشاهدة والتمثيل والشعور والتفكير "المعرفة الذّاتية المكتسبة تسمح له (المقصود الإنسان) في أنْ يَكُونَ موضوعَ (الشخص الذي يشاهد) لموضوعِ آخرِ(الشخص الذي يفعل). هذه العملية تسمح له أن يتخيل تنويعات لهذا الفعل، وأنْ يَدْرسَ البدائل الممكنة له. الإنسان يُمكنُ له أنْ يَرى نفسه في فعلِ الرائي، في فعلِ الفاعل، في فعلِ الحاس، في فعل المفكرِ. يحس بنفسه شاعراً، يفكر بنفسه مفكراً" (13).

القصيدةُ تستندُ إلى التاريخِ لتقول المستقبل، وأساليب (بوال) في كتابه " قوس قزح الرغبة" تستند على الواقع لتقول المستقبل، والدراما هنا ستفتح فضاء التاريخ وتتلمس الراهن وتبني صور المستقبل، ومن ميزة هذه التقنيات أن (بوال) يبنيها لمن يدخل تجربة الدراما لأول مرة وبالتالي ليست مقتصرة على المحترفين.

meshkaleyyeh - ekram 204 2003/10/18, 10:00 *

ـــــ آلية تطبيق مقترحة

تنقسم آلية تطبيق هذا المقترح إلى سبع مراحل، وهي:

ـــــ المرحلة الأولى (مقاربة المعنى الشعري في السياق النصي)

ويتم فيها الدخول إلى عالم النص وأجوائه الرمزية وتقديم تفسيرات انطباعية أولى.

ـــــ المرحلة الثانية (مقاربة المعنى في سياقات التاريخ)

في هذه المرحلة تتم عمليات بحث واستقصاء تاريخية حول الحوادث التاريخية الواردة في النص الشعري ومناقشتها.

ـــــ المرحلة الثالثة (مقاربة المعنى في سياقات درامية)

تشكل هذه المرحلة البداية الحقيقية للعمل في الدراما، حيث فيها تتم إعادة تشكيل صور الحوادث التاريخية الخمس[78] من زوايا النظر المختلفة، وفيها يتم بناء الصور الدرامية الخمس في شكلها الأولي.

ـــــ المرحلة الرابعة (مقاربة المعنى ما بين التاريخ والواقع والرغبة)

في هذه المرحلة سيتم بناء صور مبنية على الحلم والرغبات بناء على صور التاريخ والواقع.

ـــــ المرحلة الخامسة (تفعيل المشاهد الدرامية ومعانيها وتقويتها)

ويتم ذلك عبر اختيار صور أنجزت في المراحل السابقة بهدف تعميقها، وسيتم ذلك من خلال استعراضها وتقويتها بواسطة المونولوج والديالوج وإظهار رغبات الشخصيات المجسدة في هذه الصور.

ـــــ المرحلة السادسة (كتابة نصوص المشاهد الدرامية)

التي تشتمل على كتابة نصوص المشاهد على مستويين، كتابة فردية وأخرى جماعية،

[78] تتعامل هذه المرحلة مع الصور الخمس الواقعية، وقد تم استبعاد الصورة السادسة (صورة المسيح يحول الماء إلى خمر) من هذه المرحلة إلى مرحلة خاصة بها لسببين؛ الأول لكونها صورة إعجازية خارقة، وهي بهذا المعنى مختلفة عن الصور الخمس الأخرى الواقعية. والثاني يتمثل في أنها الصورة الوحيدة التي لم تنبن على حالة صراع متأزم بعكس الصور الخمس الأخرى)

meshkaleyyeh - ekram 205 2003/10/18, 10:00 *

والاهتمام بمستوى الكتابة المسرحية ككتابة فنية .

ـــــ المرحلة السابعة (العرض)

وفي هذه المرحلة يتم عرض المشاهد في شكلها التسلسلي، وتتوج بصورة جماعية تجسد الأمنيات .

ـــــ دراما النص

إن الدخول في أجواء درامية كثيرة التنوع، ومنفتحة على أفق التاريخ بمستوياته وعلاقاته المتشابكة وشخصياته المتنوعة وصراعاته المركبة ربما يحتاج إلى مدخل خاص كي نضع أنفسنا في داخل الحالات التاريخية وتمثلها، وقد شكل المكان حضوراً طاغياً على النص عبر مدينة عكا التي ينطلق منها الأب وابنه في رحيلهما ناظرين إلى التل الذي وقف عليه نابليون عندما حاصر المدينة مروراً بالصليبين وجنود الإنكشارية ... ... وقد يكون من المناسب في حالتنا هذه أن ندخل إلى الفعل الدرامي من بوابة الدراما نفسها، وحيث أن النص يتيح ذلك من خلال توافر عناصر الدراما الأساسية في بنيته من سرد وشخصيات وأحداث وحوارات وصراعات درامية وأزمنة وأمكنة، فقد يبدو مفيداً أن نمسك بخيط الدراما من لحظة البداية، بحيث يتم إعداد القصيدة إعداداً درامياً بسيطاً بحيث يروى النص مسجلا[79] بثلاثة أصوات : صوت السارد وصوت المتحاورَين (الأب وابنه) يتمتع كل صوت منهما بخاصية شخصيته .

من الكلمة ستبدأ هذه الدراما، الكلمة الحاملة لكم هائل من المعاني والدلالات والظلال، فهي لا تكتفي بذاتها، بل تفيض إلى مساحات المعنى الشاسعة، فالكلمة هي أكثر من مجرد كلمة، وتظهر كنتيجة لإنتاج هائل وراءها، وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك : «إن الكلمة لا تبدأ كلمة، لكنها إنتاج نهائي، تبدأ كدافع يستثيره موقف أو سلوك يحتم الحاجة إلى التعبير . هذه العملية تحدث داخل الكاتب المسرحي، ثم تتكرر داخل الممثل وقد لا يكون واعياً إلا بالكلمات، لكن هذا لا ينفي أن الكلمة عند الكاتب والممثل ليست سوى الجزء الضئيل المرئي

[79] إن عدم توفر الإمكانية لتسجيل النص بثلاثة أصوات لا يبدو صعب التنفيذ من قبل إي شخص يرغب في تنفيذ هذا المقترح، ومع ذلك، فإن عدم إمكانية وجود تسجيل لا تلغي إمكانية التطبيق، فهناك إمكانية لقيام المعلم مثلاً بسرد النص سرداً درامياً ينوع فيه الأصوات والمواقف، وتختلف النبرات باختلاف الانتقالات الدلالية التي يتيحها النص .

meshkaleyyeh - ekram 206 10/18/03, 10:00 PM

من بناء ضخم لإنتاج رؤيته (بروك، بلا تاريخ : 24، 25).

لندخل الآن إلى عالم القصيدة (مثبتة في الملحق 2) كي نستكشف فضاء النص الشعري، ونستلهم منه ما يساعدنا على رؤية الأحداث المسرودة فيه من زوايا النظر المختلفة، ونستكشف ما يضمره النص من إمكانات لتخيل سياقات وما يترتب عليها من تأويل للكلام المبثوث في النص، ومن أحداث تاريخية وما فيها من تأويلات رمزية.

ـــــ الأسلوب: صورة الكلمة (نشاط تمهيدي)

يهدف هذا النشاط إلى الشروع في تلمس كلام القصيدة، وإفساح المجال لإمكانية التأويل عبر بناء صورة مستوحاة من واحدة من كلمات النص الشعري الغنية بالمغزى:[80]

ـــــ الخطوات

1) يستمع المشاركون إلى النص الشعري المسجل "أبد الصبار"[81].

2) يتوزع المشاركون على مجموعات اختيارية، تقوم كل مجموعة باختيار كلمة من القصيدة ذات مغزى كبير فيها، تجسد المجموعة بأجساد أعضائها صورة لهذه الكلمة استنادا إلى إيحاءات معنى الكلمة وظلاله، سواء أكانت هذه الإيحاءات متصلة مباشرة بالنص أم من خارجه.

3) تعرض المجموعات الصور بعد إنجازها مرة واحدة، وفي توقيت واحد.

4) إذا كان عدد المجموعات كبيراً، فيمكن تشكيل عائلات من الصور المتشابهة، بحيث تتضمن كل عائلة مجموعة الصور المتقاربة في المعنى.

5) تُعرض الصور مرة أخرى، واحدة واحدة، وتردد المجموعةُ الكلمةَ التي ألهمتْ

[80] هذا الأسلوب يعتمد أساساً على أية كلمة تختارها المجموعة من القصيدة، إن هذا النشاط في الأصل يبدأ من أية كلمات تختارها المجموعة دون ارتباط ذلك بقصيدة كما هي الحال هنا، فقد تكون الكلمة اسم بلد، منطقة، حزب سياسي، مهنة، شخصية تاريخية، اسم، صفة. (Boal, 1996:87)

[81] القصيدة مثبتة في (الملحق 2)

بناء الصورة أثناء عرضها.

6) يُفتح النقاش حول شكل التعبير ودلالاته بعد عرض كل صورة من الصور.

7) يكتب كل مشترك، وبصورة فردية، انطباعاته حول الصورة التي رأى أنها كانت الأكثر تأثيراً.

المرحلة الأولى

1) نقطة الانطلاق - الاستماع ثانية للقصيدة

قد يكون من المفيد أن يستمع المشاركون للقصيدة مرة أخرى، كي يبدأوا بالاقتراب أكثر من عالم النص، والموازنة ما بين تأويلهم للكلمات في النشاط التمهيدي، وما يمكن أن يحضر من تأويلات جديدة بناء على الاستماع مرة ثانية.

2) قراءة النص:

إن قراءة النص الشعري من قبل الطلاب تساعدهم على تلمس الكلام، وإعادة استحضار النص مسموعاً مرة أخرى، كما أن القراءة ستفضي إلى "دمج وعينا بمجرى النص" (راي، 1997: 17).

يقسم المعلم طلابه إلى مجموعات من ستة أعضاء، ويوزع عليهم القصيدة ثم يعيد الاستماع إليها ثانية. ثم يطلب منهم أن يقوموا بقراءتها بالتتالي، بحيث يراعوا في قراءتها مستويين في بنائها:

الأول: الحوار الذي يدور بين الأب وابنه، وهنا من المفيد أن يغير في نبرة الصوت والانفعالات المتصلة بحوار كل من الشخصيتين الرئيسيتين في النص.

الثاني: أن تركز القراءات على الأحداث والشخصيات التاريخية الواردة على لسان الأب.

ومن المفيد هنا أن يراعى في التوزيع أصوات النص الثلاثة، بحيث يُوزع دورا الشخصيتين على طالبين، ودور السارد على طالب ثالث في كل مرة من مرتي القراءة، ومن ثم يطلب منهم فتح نقاش أولي انطباعي داخل المجموعة حول تأثيرات النص،

بنيته، دلالاته، الرموز، المجاز، الاستعارة، حضور التاريخ ... .

3) نقاش مؤسس على القراءة الانطباعية

إن هذه القراءة الجديدة تتيح إمكانية تكوين تصورات انطباعية جديدة لدى المشاركين، وبالتالي، فإن على كل مجموعة من المجموعات أن تتبادل هذه الانطباعات في داخل المجموعة، بحيث يقوم أحد أفراد المجموعة بتسجيل الانطباعات التي وردت في نقاش المجموعة، والتي يمكن الإفادة منها في مرحلة لاحقة.

إن العمليتين السابقتين ستساهمان في خلق انطباعات أولية حول النص، ينظم المعلم طرحها، ومناقشتها في المجموعة الكلية. والتركيز على ما كُشف عنه من انطباعات وأفكار ومعلومات وآراء في المجموعات الصغيرة، وهنا يمكن لكل مجموعة الاستعانة بالأفكار الانطباعية التي دونتها في مجموعتها.

المرحلة الثانية

1) خلفية في المعرفة التاريخية:

يقوم النص في بنيته على مجموعة من الحوادث التاريخية. في هذه المرحلة يهدف المعلم إلى التعرف على الأحداث وتعميق المعرفة التاريخية بخصوصها: (الانتداب البريطاني والتهجير في عامي 1947 و1948، الحملات الصليبية على فلسطين، حصار نابليون لعكا، الانكشارية، المسيح وعرس قانا، يهوشع بن نون وأريحا، ويمكن أن يتم ذلك بطرق عدة؛ مثلاً من خلال توجيههم إلى المكتبة، واستخدام المراجع للحصول على المعلومات والآراء المتنوعة لهذه الأحداث أو من خلال تجهيزه للمعلومات على هيئة أدوات وقطع ووثائق متحفية وتنظيمها في الصف، بحيث أنهم حين يدخلون إلى الصف في الحصة التالية فإن المعلم سيلعب دور المرشد الذي ينتقل بهم من وثيقة ما، إلى رسالة، إلى أداة أو شيء إلى صورة ... كما يمكن له أن يتفق معهم على أنهم يشكلون مجموعات لحملة أثرية تنقب عن التاريخ، بحيث يكون قد جهز مواد وأدوات ووثائقَ تبدو وكأنها تاريخية، ويوزعها في الحيز الذي سيعمل فيه أعضاء الحملة، كما قد يلعب المعلم دور

meshkaleyyeh - ekram 209 10/18/03, 10:00 PM

الشاعر أو المؤرخ الذي يمد الطلاب بالمعلومات والمواقف، إضافة إلى أدوار أخرى كبعض الشخصيات التاريخيـة الواردة في النص كدور نابليون مثلاً... المهم هنا أن تتكون لـدى الطلاب خلفية تاريخية مناسبة تساعدهم على الدخول في الدراما فيما بعد.

2) تبادل المعرفة التاريخية:

بناء على الطريقة التي تبناها المعلم للحصول على المعلومات يتم الانتقال إلى مرحلـة تبادل المعلومات ومناقشتها، فإذا ما اختار طريقة جمع المعلومات من المكتبة، فيمكنه أن ينظم اللقاء بهم كطلاب، أما إذا اختار طريقة الحملة الأثرية، فيمكن له أن ينـظـم مؤتمراً صحافياً أو مؤتمراً علمياً يعرض فيه الطلاب (علماء الآثار) اكتشافاتهم ... .

3) التعاقد:

يعرض المعلم على طلابه فكرة استلهام النص الشعري في ابتكار (مشهديـة دراميـة) وهي سلسلة من المشاهد الدرامية التي يمكن إنجازها من خلال مجموعة من التماريـن والنشاطات الارتجالية، حيث أن المجموعة الكلية ستشرع فيها ابتداء من اللقاء القادم.

إن التعاقد هو عبارة عن اتفاقية يجري الاتفاق عليها ما بين المشرف والمجموعة، بحيث تغدو أمراً ملزماً للجميع، فإن العمل اللاحق يتم بناء على الاتفاق والرغبة في تنفيذه، إن التعاقد في أي عمل من هذا النوع، وربما في غيره، أمـر مـهـم جـداً للدخول في مستوى جديد من اللعبة الدرامية التي سينخرط فيها المشتركون.

ـــــ المرحلة الثالثة

ـــــ بناء المَشاهد الدرامية

سنركب عربة التاريخ التي ستحملنا إلى المحطات التاريخية التي أشارت إليها القصيدة، وفي طريق عودتنا سنحمل معنا من كل محطة صورة، وسنشكل من هذه الصور سلسلة مـن المشاهد التي سنتوجها بصورة الحلم المستقبلية.

1) بناء السياق (خمس صور من التاريخ)

يوزع القائـدُ الطلبةَ على خمس مجموعات، ويقدم بطاقة واحـدة لـكـل مجموعة من المجموعات التي ستقوم بدورها في بناء لحظة في سياق متخيـل[82] مبني على الصورة التي أمامها تمهيدا لنحت مشهد، تتضمن البطاقة: النص الذي يشير إلى الحادثة التاريخية الواردة في القصيدة، ومعلومات تاريخية مـحـددة، وكذلك إدراج بعض المعلومات المستوحاة من مرحلة تبادل المعلومات السابقة، وإضاءات مقترحة لبناء صورة. ومن الضروري هنا أن يجري التأكيد على أننا لا نريد إعادة تجسيد الصورة الشعرية بحرفيتها إنما الإفادة منها في تخيـل حـالـة أو حادثة أو موقف إنساني متصل بالحادثة التاريخيـة ويـجـري إبّانها ومتأثراً بهـا، وبالتالي ليس المقصود إعادة تمثيل مواقف القادة والزعماء إلا في الإطـار الـذي يخدم الحالة الإنسانية المختارة الغائبة، المهمشة، البسيطة، فمثلاً قد تتبنى المجموعة التي ستعمل على (الإنكشارية)[83] لحظة قبلية، للحظة انتزاع الطفل (الذي سيصبح انكشارياً فيما بعد) من بين يدي أمه من قبل الجنود الأتراك، أو لحظة تعاركه مع جنود آخرين، ثم يذمونه بأنه لا أصل له؛ لا أم له ولا أب، أو لحظة قيـام أحـد جنود الانكشارية بالاستيلاء على محصول أحد الفلاحين لأنه لم يستطـع دفـع الضرائب والأتاوات أو لحظة قيام أحدهم بالتمرد على قرارات قائده في موقف معين ... .) من السياق. وهنا سنقوم باعتماد مجموعة من التقنيات، بحيث تقوم

---

[82] إن بناء سيـــاق درامي متخيل يحتاج إلى اقتناع المشاركين بأن الدراما التي ينتجونها لها صلة بحياتـهـم وبواقعهم، وبأن لها مردوداً إيجابياً بالنسبة لهم، وضمن هذا الإدراك يمكن أن "يُخلق السياق الخيالي متضمناً الحالة والشخصيات – النموذج المنتقى والمرَكَز عليه للوجود الإنساني الخيالي أو المتخيل، وموقع الشخصيات وعلاقاتهم، وجميعها هي مادة موضوع السرد الدرامي". (O'toole,1992 :51)

[83] أخذ سلاطين العثمانيين يجمعون بعض أطفال النصارى من البلقان وغيره بشتى الطرق. ومن الـذيـن تتراوح أعمارهم بين 10 -15 سنة. فيختارون منهم للجندية الشجعان وأقوياء الأجسام والأذكياء. يعلمونهم مبادئ الدين الإسلامي، فيعتنقونه وينسون دينهم وأصلهم. ويتدربون تدريبـاً عسكرياً تاماً (هناك تفاصيل أكثر في الملحق (خلفيات تاريخية).

meshkaleyyeh - ekram 211 2003/10/18, 10:00 *

المجموعة الكلية من خلال متطوعين ببناء صورتها استنادا على واحدة من هـذه التقنيات في كل مرة، هذه التقنيات جميعها تندرج في إطار واحد مشترك يضعه (بوال) تحت عنـوان "THE PROSPECTIVE TECHNIQUES"، وستشكـل هذه الصور مادة أساسية ستعمل المجموعات الصغيرة على تطويرها وتقويتها في مرحلة لاحقة.

ويعمل المشاركون باعتبارهم (متفرجين/ مشاركين-spect-actor) حيث يلعبـون دورَي المشاهدة والمشاركة في جميع العمـلـيـات. يـتـداخـل الـدوران ويتناوبان؛ ففي الدورين يمارسون الفعل أو كما يقول (بوال) بخصوص (المشاهد/ الممثل) يُمكنُه ابتكار الألوان والرسومات، لأنه هو من ابتكر المسـرح: هـو رَأىَ نفسه في فعـلِ الرائيِ. ممثلاً يتَصـرِّف، يتخذ فعلاً، هو تَعـلّمَ أنْ يكُونَ مُشاهداً لذاته. هذا المُشاهدُ (المشاهد/ الممثل) لَيسَ فقط شيئاً؛ بل هو موضوعٌ لأنه يُمكنُ له أن يَتصرّفَ بالممثـلِ أيضاً. (المشاهد/ الممثل) هو الممثـل، يُمكـنُ أنْ يُوجّهه، يُغيّره. (المشاهد/ الممثل) يمثل في الممثل الذي يمثل». ويلعب القائد[84] بصورة أو بأخرى دور المخرج المسرحي أو ما يسـمـيـه (بـوال) (الجـوكـر)[85] الذي يدعـو المشاهدين إلى أن يبدلوا (الشخصية الرئيسية المظلومة) بمعنى أن يحلوا مكانهـا، فيأخذون دورها، ويمثلون مكانها، ويمكن أن يحدث هذا في أية لحظة من المشهد،

[84] سأستعمل تعبير (القائد) على المشرف على تطبيق هذا المقترح، سواء أكان مخرجاً، أم مشرفاً، أم معلماً، أم منشطاً... .

[85] نظام الجوكر هو شكل مسرحي طوره (بوال) ومعاونيه على خشبة مسرح إيرينا (Arena) في سان باولو في الفترة ما بين 1968 و1971 . هذا النوع يتسم بالمزج ما بين الواقعية والخيال والتحول في الأدوار خلال العرض المسرحي فيلعب الممثلون كل الشخصيات، ويتم الفصل ما بين الممثل والشخصية عبر أساليب بريختية، ويتم تقديم شخصيـة "الجوكر" من خلال كونه سارداً يوجه المتفرجين بصورة مباشرة، وهو ممثل يلعـب دور "الجوكر" كما في لعبة الورق، حيث يمكن وضعه في أي مكان، وهذا يعني في سياقنا أن لديه القدرة عـلـى القفز داخل أي دور في المسرحية وخارجه كلما رأى ذلك مناسـبـاً. والجوكر هو الذي يضع قواعد الحـدث للجمهور، ويسهّل استبدال المشاهدين بالشخصية الرئيسية المظلومة (بطل القصة) ويلـخّص جوهر كل حل أُقترح في تدخّلات المتفرجين. (Boal, 1979)

meshkaleyyeh - ekram 212 10/18/03, 10:00 PM

ويمكنهم أن يتخيلوا فعلاً بديلاً يمكن أن يقود إلى حل. وهذا التوجه من قبل القائد يمكن أن يُلعب باستمرار في كل الصور التي سيجسدها المشاركون، وبخاصة تلك الصور التي ستبنى منها سلسلة المشاهد في مرحلة متأخرة حيث سيكون دوره اكثر فاعلية. فهو الذي يضع قواعد الحدث للمشاركين، ويسهل عملية تبديل (البطل) ويلخص جوهر كل حل يقترحه المشاركون الذين سيتدخلون في كيفية بناء صورة الحدث.

مخطط التطبيق العملي لبناء المشاهد الدرامية

إن التصور العملي التالي يقدم تخطيطاً مفصلاً يساهم في بناء صور درامية للحوادث الخمس، إن هذا التصور يتضمن، أولاً، الجزء الخاص من النص الشعري المتعلق بالحادثة التاريخية. وثانياً، خلفية تاريخية إضافية متعلقة بالحادثة التاريخية. أما ثالثاً، فهو المقترح التطبيقي ذاته الذي يعمل على إضاءة السياق التاريخي عبر وسائط درامية:

الصورة الأولى

"وهما يخرجان من السهل حيث أقام جنود بونابرت تلاً لرصد الظلال على سور عكا القديم"

"في 19 آذار سنة 1799 حاصر نابليون عكا، وقد كانت فرقة من جيشه تتمركز على تل الفخار بالقرب من سور عكا الشرقي، فدعي بتل نابليون إلى يومنا هذا" (مخول، بلا تاريخ: 79)

"ووصل بونابرت في 19 آذار إلى مدينة عكا، فلقي فيها مقاومة شديدة لم يكن يتوقعها. وبعد حصار دام شهرين رأى بونابرت عدد جيشه يقل شيئاً فشيئاً من جراء اشتداد الطاعون عليه وفتكه به فتكاً ذريعاً والمواقع المتتالية الناشبة بينه وبين حامي المدينة المتولي زعامتها ... " وقد قال فيما بعد: "لو سقطت عكا لغيرت وجه العالم، فقد كان حظ الشرق محصوراً في هذه المدينة الصغيرة" (الحويك، بلا تاريخ: 132).

meshkaleyyeh - ekram 213 10/18/03, 10:00 PM

الأسـلوب: صورة الساعة

الخطوات

1) يتبنى كل مـشارك شخصية ما سواء من المحاصِريـن أو المحاصَرين، جندي شاب، ضابط، طبّاخ، دليل، ... أو جندي وراء الأسوار، امرأة، أم، طفلة، لص، وزير، حِرَفي، عالم، موسيقي، ... من المفيد هنا التركيز عـلى فكرة الظلم وأن الظلم ليس بالضرورة موجوداً في داخل المدينة المحاصرة، بل قد يكون في الجانبين، كجندي يحس بأنه يحارب في حرب لا معنى لها، أو أنه عوقب لسبب ما، وبالمقابل يمكن أن يكون الظلم الذي تتعرض له شخصية ما داخل المدينة ليس فقط بسبب الحصار، بل لسبب آخر يضاعف الظلم الذي يقع عليها كأن تقع ضحية استغلال بعض الذين يستغلون الحصار لمنافع شخصية.

2) تبني كل شخصية ملامحها؛ اسمها، عمرها، عملها، اهتماماتها، الظلم الذي تتعرض له.

3) يطلب القائد من المشاركين أن يتجولوا في الحيز وحينما يلفظ الوقت: صباحاً... مثلاً، فعليهم أن يجسدوا وضعية الشخصية في ذلك الوقت بصورة تلقائية:

* 19 آذار 1799 ليلاً.
* الخامسة صباحا من اليوم الثاني للحصار.
* عصر اليوم الثلاثين للحصار.
* لحظة الإعلان عن فك الحصار.

4) يعرض المتطوعون صورهم على المجموعة الكلية، ويناقشون مضمونها ورموزها، وربما يقومون بتعميق بعضها عبر التركيز على شخصيات تعاني من الظلم.

meshkaleyyeh - ekram 214 10/18/03, 10:00 PM

الصورة الثانية

'هنا صلبَ الإنجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين
ولم يعترف أبداً'

احتل الإنجليز فلسطين بعد نهاية الحرب العالمية الأولى مباشرة 1917، وأداروا شؤون البلاد بصك الانتداب الصادر عن هيئة الأمم المتحدة، وقد قاومهم الفلسطينيون طوال فترة وجودهم في فلسطين، وقد شنَّ الجيش الإنجليزي هجمات مستمرة على القرى والمدن واعتقل المقاومين وعذب البعض وأعدم عدداً آخر إلى أن رحلوا في العام 1947.

الأسلوب: الصورة والصورة المقابلة

استنادا إلى ما تقدمه القصيدة لصورة الأب الذي صُلبَ في محاولة لحمله على الاعتراف، فإن قصة لهذا الأب ستبدأ بالنشوء عبر أسئلة، مثل: لماذا صلبَ؟ وما الذي كان يريد الجنود منه أن يعترف به؟ ولماذا تركوه بعد يومين؟ هذا الافتخار بالنفس الذي يبثه الأب لابنه يعني بوضوح أن هناك قصة ما مثيرة وراءه، وهذه التقنية التي اعتمدُها لهذا النشاط مبنية على بناء قصة، وهذه القصة ستتحول إلى (صورة وصورة مقابلة) كالتالي:

الخطوات

المرحلة الأولى:

- ينقسم المشاركون إلى أزواج يمثل أحدهما دور الراوي الذي يقص قصة (الشخصية الرئيسية) الذي يسميه بوال (pilot) والآخر دور المستمع الذي يطلق عليه اسم (co-pilot)، يتخذ كل ثنائي مكاناً له في الغرفة.

- يقوم الراوي بدور الأب ويقص قصته على شريكه. خلال عملية القص يغمض كلاهما عينيه، كي لا ينجرف المستمع وراء تأثير انفعالات الراوي. يمكن للشريك أن يستفسر أحيانا عن بعض الأشياء المبهمة بالنسبة له، لكن عليه أن لا يجرف الراوي بعيداً عن محور القصة الأساسي. ويستمر هذا النشاط لمدة ربع ساعة قابلة للزيادة إذا ما احتاج البعض إلى ذلك.

meshkaleyyeh - ekram 215 2003/10/18, 10:00 *

المرحلة الثانية:

1) يسأل القائد الثنائيات عن قصصهم وإذا ما كانت قد استحضرت صوراً واضحة وقوية، وبالتتابع يطلب من كل ثنائي يرغب في تجسيد صورته.

2) ظهراً لظهر، يقوم كل منهما ببناء صورة القصة بأجساد المجموعة؛ الراوي يبني صورته التي قصّها والشريك يبني صورته كما استمع إليها، ثم يضع كل منهما نفسه فيها في موضع الشخصية الرئيسية)

3) يجري تبادل للأفكار، وبخاصة فيما يتعلق بأوجه الشبه وأوجه الاختلاف ما بين صورة كل منهما: موقعها، علاقتها بالآخرين، المسافات بينها وبين الشخصيات الأخرى، حضور شخصيات أو غيابها، عددها ... .

ويقترح هنا (بوال) أن لا يخضع المخرج لضغط المشاركين كي يقوما بقصّ القصة "الشخص الوحيد الذي يحتاج إلى أن يعرف القصّة كما رويت هو مساعد الطيار. هذا يسمح لنا أن نعمل بحقيقة (واقع) الصّورة، مثلا. الصّورة التي نراها أمامنا، وليست مع الصورة في وضعيتها الحقيقية"

ـــــ الصورة الثالثة

'هنا وقع الانكشاري عن بغلة الحرب'

عرفنا الإنكشاريين منذ سنة 1725 وفي زمن السلطان محمد الأول العثماني "1703 - 1730" وهو السلطان 24 من سلاطين آل عثمان.

أخذ سلاطين العثمانيين يجمعون بعض أطفال النصارى من البلقان وغيره بشتى الطرق. ومن الذين تتراوح أعمارهم بين 10 - 15 سنة. فيختارون منهم للجندية الشجعان وأقوياء الأجسام والأذكياء. فيعلمونهم مبادئ الدين الإسلامي فيعتنقوه وينسوا دينهم وأصلهم. ويتدربون تدريبا عسكريا تاما. وكان كل خمس سنوات يختارون من بين هؤلاء الأطفال طائفة منهم للخدمة العسكرية، بعد أن يتمتعوا بالشروط المذكورة "أي القوة والشجاعة والذكاء" فيصبحون ساعتها من الجند النظامي المعروف بالإنكشارية وهم فرقتان: الفرسان والمشاة. وقلما تجد جيشا مثله يومذاك، مما جعلهم يستطيعون تنصيب السلطان وخلعه ساعة يشاؤون، وتعيين الوزراء وإقالتهم كما يرغبون. وآخر فريسة وقعت بين أيديهم كانت السلطان سليم

الثالث سنة 1789 وهو السلطان الثامن والعشرون من سلاطين آل عثمان، فقد خلعوه ثم قتلوه لأنه أدخل إصلاحات جديدة إلى الدولة لم تتناسب مع مصالحهم، فخشوا على نفوذهم من الانهيار فقتلوه. وما زالوا على ما هم عليه حتى قضى عليهم السلطان محمد الثاني بن عبد الحميد الأول (1808-1839) فقد احتال عليهم في حزيران سنة 1826 فجمعهم في ثكناتهم "معسكراتهم". وأمر جنده الخاص بإطلاق مدافعهم على الثكنات التي حشد فيها الإنكشاريين وهدمها إلى أساساتها وانتهى الأمر بإبادتهم." (مخول، بلا تاريخ : 32، 33)

الأسلوب: الصورة المشكالية

إن تجريب هذا الأسلوب في سياق شديد التداخل والتنوع والغموض وتعددية المعنى يبدو مفيداً، حيث أن هذا الأسلوب يتيح مجالاً أمام استكشاف تعدد التناقضات وتنوعها وتعدد لا متناه لوجهات النظر اتجاهها؛ فالإنكشارية كظاهرة تاريخية نشأت بصور مختلفة لدى شعوب قديمة أخرى أيضا، وأهم ما يميزها أنها تستل الطفل من أسرته لتقرر لها مسار حياته منذ البداية كي يكون جندياً مخلصاً لأولياء الأمر بعيداً عن أهله ووطنه، تأخذ حياته منذ البداية اتجاهاً قصرياً مفروضاً ومخططاً، فتتداخل الهويات والعلاقات والانتماءات، والذي يتيح استكشاف هذه الوضعية هو أسلوب (بوال) الذي يقول في تقديمه لها بأنها " أسلوب ينشد استثمار ما هو غير دقيق (ملتبس) وغامض، ومزدوج المعنى أحياناً، ومتعدد المعاني في أحيان أخرى، فيفضي إلى أن يختلط بإدراك مشهد أو حدث. أحياناً نحتاج إلى أن نعرف الحدود الدّقيقة لمشهد لنطمئنَ أنفسنا بـ (فرادته) وتميُّز معناه. في الأوقات الأخرى إنها ليست الخطوط بالضبط للتّخطيط الذي يجب أن ننشده، لكن الوضعية الخارقة والمعاني المزدوجة، والضّبابية، هي حقول "يمكن أن تكون نعم، ويمكن أن تكون لا"، أو "لربما"، أو "من يعرف؟!" (Boal,1996 :96)

ومع بعض التحوير يمكن أن تساهم الإضاءات التالية في تطبيق هذه الأسلوب:

الخطوات

أولا- تحديد السياقات

يحدد القائد سياقات أولية على صور الظلم الممكنة:

1- لحظة سحب العساكر العثمانيين للطفل من بين يدي أمه.

2- حادثة من حوادث الظلم الناتجة عن التدريب القاسي لهؤلاء الفتيان في المعسكرات المغلقة.

3- موقف يتعرض فيه أحد فتيان الإنكشارية للتمييز ضده.

4- موقف يكون فيه الإنكشاري مضطهِدا لشخص آخر حينما كان أداة بيد الحكم.

5- سلوك ما حينما تحول الانكشاري من أداة في يد السلطة إلى صاحب سلطة.

من الضروري الإشارة إلى نقطتين مهمتين قبل الشروع ببناء الصور. الأولى: أن السياقات المقترحة آنفا ليست بالضرورة هي الوحيدة يمكن تخيل سياقات أخرى. أما الثانية فتتمثل في أن السلوك الظاهري لشخصية ما لا يعكس بالضرورة التناقضات الإنسانية الداخلية.

ثانيا- الارتجال:

1) يقوم (البطل/ الشخصية الرئيسية) كإنكشاري بكتابة الخطوط العريضة لقصته المستوحاة من السياق الذي قرره، وسيلعب هذا الدور، وحينما يلعبه فإنه سيختار الممثلين الآخرين في مجموعته الصغيرة الذين سيتبعون أوامره وتوجيهاته بإخلاص في إطار الحدود التي وضعها لهم. وفي حدود هذا الإطار المرسوم، فإنهم سيبتكرون وسيتخيلون وسيجربون، فالارتجال هنا هو خليط بين ما قيل للمشارك الذي سيرتجل وبين خبرته الخاصة وإحساساته وآرائه.

ثالثا- بناء الصور

1) باستعمال أجسادهم، يعرضون صور الإدراك والمشاعر والعواطف التي يثيرها فيهم الموقف بواسطة المشهد والشخصيات. ومن الضروري إبراز صنفين من الصور: صور متعلقة بـ (البطل) صور أخرى متعلقة بـ (الخصم) أو (الخصوم). وهنا يجب التركيز على بناء الحوار فيما بينهما.

2) بعد الارتجال، تنحت كل مجموعة صغيرة المشهد كما عرفته بالمشاركين أنفسهم الذين شاركوا في الارتجال الأصلي.

3) حينما ينتهي المشارك من نحت صورته، يرتجل المشاركون المشهد مرة أخرى، ولكن

الآن في الصورة كما أعيد نحتها، كل مشارك يمكن أن يقوم بعمل الحركات التي يريدها، طالما لا يقوم بتغيير الصورة بشكل جذري.

4) يعاد الارتجال مرات عدة طبقاً للصور التي بناها المشاركون.

5) إن إعادة الارتجالات ستؤدي إلى رؤية المشهد في ضوء جديد، ومن زاوية جديدة، فالكلمات هي نفسها والعبارات هي ذاتها، ولكنها ستكتسب معانيَ جديدة في كل مرة، وأحياناً قد تتعارض كليا مع الارتجال الأصلي. (99 : 1996)

رابعا- النقاش

1) يفتح القائد نقاشاً حول مجمل التجربة، ويركز في النقاش على المحاور الأساسية النابعة من انطباعات المشاركين وتعليقاتهم.

ـــــ الصورة الرابعة

'وكان جنود يهوشع بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما'

"عندما استولى الإسرائيليون على معظم البلاد الكنعانية بقيادة يشوع بن نون الذي قضى ست أو سبع سنين في حروب متواصلة، فتح أثناءها إحدى وثلاثين مملكة، وكانت كل مدينة قائمة بذاتها تحالف وتقاتل كأنها مملكة. وقد ذبح يشوع الإحدى والثلاثين مملكة. وقتل الكثير من الكنعانيين وغيرهم وهرب طائفة من الكنعانيين إلى لبنان وسوريا وآسيا الصغرى وشمال إفريقيا". (مخول، بلا تاريخ : 13)

الخطوات

1) يقوم أحد المشاركين بإعادة إنتاج وضعيَّاتٍ من حياته اليومية كشخصية تعيش في أجواء تلك الحرب، يتوقف عند نقطة حاسمة، يحاول البقية أن يتعرفوا على هذه اللحظة، يدخلون إلى المشهد، ويعملون على إكماله بأجسادهم.

meshkaleyyeh - ekram 219 2003/10/18, 10:00 *

2) يفتح القائد نقاشـــا حـول المَشاهد ويركز على أسئلة من قبيل: من هم؟ أين ظـنـوا أنفسهم؟ ما الذي يعتقدون بأنهم فعلوه؟

ـــــ الأسلوب: الإيماءة الطقوسية (الشعائرية)

في حالة الحرب، ما الذي يمكن أن يحدث للناس في حياتهم اليومية؟ هل تتغير طقوسهم اليومية تماما أم أن بعضها يتغير فقط؟، أين يحدث التغير؟ ما الذي يبقى على حاله؟ في أجواء حالة الحرب القديمة هذه تنبني صور للناس في حياتها اليومية:

ـــــ الصورة الخامسة

"وتذكرْ قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود ..."

"وترتب على تحرير عكا انهيار مقاومة الفرنج في الساحل الشامي، فبادروا إلى إخـلاء معاقلهم، واستولى المماليك على صيدا وبيروت وصور وحيفا وعتليت وانطرسوس. وهكذا سقطت آخر المعاقل الصليبية في الشرق العربي في أيدي المماليك، وتحررت أراضي الشام كلها من سيطرتهم. وانتهت المملكة الصليبية في عكا بعد أن دامت مائة سنة (1191 -1291)". (الموسوعة الفلسطينية ص. 305)

ـــــ الأسلوب: الصورة المسلَّطة

في هذا النشاط مساحة أكبر من الحرية، بحيث أن السياق لا يضاء ليكون أكثر تحديداً بل يكتفى بما أثاره النص من بعد رمزي مجازي، وعلى هذا الأساس تنبني الصور:

الخطوات

1) تقوم كل مجموعة ببناء صورة رمزية، كثيفة المعنى، ديناميكية.

2) ثم يقوم كل شخص بتسليط مشاعره الخاصة اتجاه المشهد، حيث يقوم بتأويله بطريقته الخاصة.

meshkaleyyeh - ekram 220 10/18/03, 10:00 PM

الصورة السادسة

الواقع والرغبة

'هنا مرّ سيدنا ذات يوم. هنا جعل الماء خمراً. وقال كلاماً كثيراً عن الحب'

ما بين الواقع والرغبة

كيف يمكن للدراما أن تجري وراء النبيذ الجيد كي يكون مشروب النهاية؟! لعل الاستعارة هنا تحيل إلى النهاية لسلسلة الغزو والحرب والتهجير، والنهاية هذه هي بداية لإنسانية أخرى لا تستند إلى الدم أو صدام الحضارات، هل هناك بداية أخرى ممكنة؟ بداية تستند إلى تجاور الحضارات وتحاورها، وربما على تمازجها أيضا، هل يمكن للنول أن يفتل خيوطه الملونة التي ستدخل جميعها في النسيج، محافظة على لونها وألقها وحضورها؟ أي نبيذ مجازي نريد؟ وكيف نقطره؟ وكيف نوزعه؟ المسيح كان صورة المعجزة في تجليات الفكر الإنساني قبل ألفي عام. وزمن المعجزات الخارقات انتهى. وما نطمح إليه قد يكون يوتوبياً[86] من نوع ما، لكنها ليست السذاجة التي تظن بأن فكرة الصراعات البشرية ستنتهي حينما نفرك الخاتم السحري، ولكننا ملزمون بتعزيز فكرة الحب، وإنْ صيغت بصورة متطرفة تماماً.

ما زالت الأسئلة قائمة، والابن ما زال يسأل والأب ما زال يجيب، أب آخر وابن آخر، والأسئلة هي الأسئلة، والحصان ما زال وحيداً، أية أمنيات يحملها الابن الآن، ربما تستطيع الدراما أن تضع الرغبات والأمنيات في أفق من قوس قزح:

الأسلوب المقترح هنا مستعار من أسلوب(الصورة والصورة المقابلة) ويسمى أسلوب (الأمنيات الثلاث) ويستخدمه (بوال) لبث الحياة في صور هذا الأسلوب:

الأسلوب: صور الأمنيات الثلاث

الخطوات

1) في ثنائيات، يقوم أحد الشريكين بدور الابن أو الحفيد على اعتباره (البطل) والآخر بدور شريكه، يعرض (البطل) ثلاث أمنيات له، كما يعرض شريكه صور الأمنيات الثلاث التي يعتقد أنها هي أمنيات (البطل) بعد عرض الأمنيات، ينسق القائد تبادل

[86] اليوتوبيا :(Utopia) هي بناء تصور خيالي ومثالي لمكان ما. وغالباً ما تشير إلى تصور غير ممكن التحقق.

الملاحظات بخصوص ما قام بعمله كل من الشريكين، الطريقة التي اتبعاها؛ التشكك، القرارات، ما قاموا بعملـه أولاً وما قاموا بعمله فيما بعد، ومن الضروري التأكيد هنـا على أن تُعمل الصور في مستويين: فهذا يحدث بهذه الطريقة ويحدث بتلك الطريقة، بحيث يتاح المجال أمام التأويل، وأن يعبر كل واحد عن إسقاطاته الشخصية.

2) يطلب القائد من كل زوج أن يرجعوا إلى صورهم مرة أخرى، بالتتالي، كل يبني صورته الخاصة معبراً عن الأمنية كما يعتقد بأنها أمنيته الشخصية، ويجعلها متوافقة مع ما يشعر به هو نفسه، ينفذ بناء الصورة بالحركة البطيئة، وفي هذا الوقت تحاول الشـخـصـيـات الأخرى إما الوقوف إلى جانب أمنية (البطل) أو الوقوف ضدها.

3) حينما يكتمل الفعل من قبل جميع الثنائيات، يتم تبادل الأفكار والاقتراحات.

تقوية المَشاهد الدرامية

بناء سلسلة الصور

اسـتنـاداً إلى التجارب السـابقة في تجسيد المواقف بالصور وإنتـاج الارتجـالات وبـنـاء الحركات ندخل إلى عالم بناء سلسلة من الصور التي تجسد الحالات المختلفة والمواقف المختلفة، ومن الممكن هنا أن لا تقتصر كل حادثة تاريخية على صورة واحدة، بل ربما صورتين أو أكثر، صور ساكنة وأخرى متحركة، صور غير لفظيةٍ وأخرى لفظية.

تبني كل مجموعة من المجموعات صورتها/ صورها، ليس مهـمـاً أن تكون الأجمل، ولكن أن تكون الأقوى والأكثر تكاملاً.

1) نحت الصورة

تأسيساً على ما جرى في المرحلة السابقة، وباستلهام الصور التي جرى الاتفاق عليها في المجموعة الكلية تقوم كل مجموعة ببناء صورتها[87] في الإطار التالي:

[87] بناء الصورة لغة، ولذا فإنه من الضروري أن تبنى هنا صورة صامتة كي تفتح مجالاً للتأويل، لأن اختزال الصورة في كلمات سيؤدي إلى تحطيم فكرة (تعدد المعاني)

meshkaleyyeh - ekram 222 10/18/03, 10:00 PM

1) يقوم كل عضو من أعضاء المجموعة من موقعه كـ (بطل) بإنشاء صورة ظلم متخيلة وقعت في السياق الذي قُرر سابقاً للمجموعة، وقد تكون هذه الصورة مجازية أو سريالية، أو رمزية ... المهم في الأمر هنا أن يشعر العضو الذي يقوم بنحت هذه الصورة بأن صورته صادقة، حدثت فعلاً، حقيقية.

2) بصمت، يقوم كل عضو من أعضاء المجموعة بالتتالي بنحت الصورة التي يريدها باستخدام أجساد الآخرين، يشتغل بيديه، يحرك أجساد أعضاء مجموعته ويموضعها كنحات ينحت تمثالاً، يحدد وضعيات الشخصيات، سواء أكانوا طغاة أم حلفاء ثم يقوم بوضع نفسه فيها كـ(مضطهَد).

3) بعد ذلك تقوم كل مجموعة ببناء صورة واحدة من مجموعة الصور التي تم عرضها، هذه الصورة المستوحاة من الصور المنحوتة من قبل كل فرد من أفراد المجموعة يجب أن تمثل المجموعة.

2) استعراض الصور

1) تقوم كل مجموعة بعرض الصورة التي توافقت عليها أمام المجموعة الكلية، ومع كل صورة يطلب القائد من بقية المشاركين أن يقدموا تعليقات موضوعية،[88] إزاء ما يشاهدون، أما في الحالات التي يقدم فيها البعض تعليقا ذاتيا،[89] فعليه أن ينبه إلى أن ذلك التعليق هو رأي فردي أو شعور خاص، وبالتالي فهو ليس جازما).

2) بعد أن يتم استعراض الصور الخمس أمام المجموعة الكلية على القائد أن يؤكد على ما هو مشترك وما هو مختلف فيما بين هذه الصور المتنوعة.

3) يقترح المخرج على المجموعات أن تقوم كل منها ببناء سلسلة الصور تباعاً على اعتبار أنها مجموعة مشاهد متتالية بناء على تسلسلها في النص الشعري، يعاد الاستماع إلى النص الشعري، بحيث تقدم كل مجموعة مشهدها مع لحظة سماعه وينتهي بانتهائها.

[88] الموضوعي: يقصد به حقيقة ما يرى، مثلاً جلوس أو وقوف، رفع اليد اليمنى، حمل إناء.

[89] ذاتي هو موقف شخصي، كأن يقول: يبدو لي أن هذه الصورة تعكس كذا... أو هذا يشبه ... . فهي موقف عقلي أو شعوري.

meshkaleyyeh - ekram 223 10/18/03, 10:00 PM

3) التفعيل وبث الحياة

بهدف تقوية الصورة المتسلسلة يجب على القائد أن يحقق مستوى ما من العلاقة ما بين الممثل والصور، يتطلب الأمر تحقيق ما يلي:

1) أن يقوم المشاركون بتعريف الصور التي يقدمونها.

2) ربما ستكون هناك صور لم يتعرف عليها المشاركون، فيطلب القائد من المجموعة أن تتعرف على هذه الصور أو الشخصيات أو الأفعال.

3) إذا ما بقيت هناك صور غير معرّفة يسأل القائد الممثلين عنها أولاً، ثم ينتقل إلى البقية.

بعد ذلك تبدأ عملية تفعيل الصور:[90]

أولا – المونولوج:

– لمدة ثلاث دقائق تقريباً يقوم الممثلون الذين يشكلون صورتهم بالكلام، دون مقاطعة، يتكلمون عن أفكار الشخصيات التي يمثلونها في تلك اللحظة المحددة، يتكلمون فقط من خلال وجودهم في وضعية ساكنة، دون حركة، يجب التأكيد هنا على أن ما يقال هو ما يخطر على بالهم كشخصيات، وليس كممثلين.

ثانيا– الحوار:

1) لمدة ثلاث دقائق أخرى، ينشغل الممثلون في حوار مع بعضهم البعض دون أن يتحركوا، على كل ممثل أن يجد طريقة للحديث مع شخصية أخرى في المشهد، وإن لم يكن يراها تماما.

[90] التفعيل (أو التقوية أو الإحياء) تفعيل الصور أو بث الحياة فيها هدف أساسي في مسرح المضطهد، وهو مصطلح يعبر عن فكرة تنشيط المُشاهِد وتفعيل دوره. سواء أكان ذلك إحياء لصورة ساكنة، وبعثها إلى الحياة أم تدخّلاً في مشهد من مشاهدِ مسرح المنتدى. وهو أيضاً بالنسبة لبوال فعل من أفعال التطهير المسرحي، لكنه يحيل إلى التطهير من الخوف الذي يبقي المتفرج بعيداً عن محاربة الظلم بدلاً من تطهير رغبة المتفرج عن ممارسة الفعل (بسبب تفويض الممثلين في أن يكونوا بدلاء عن المتفرجين).

Playing Boal "edited by Mady Schutzman and Jan Cohen-Cruz (Routledge, 1994)

http://www.communityarts.net/readingroom/archive/boalglos.php

meshkaleyyeh - ekram 224 10/18/03, 10:00 PM

ثالثا – الرغبة فاعلة

1) بالحركة البطيئة، بلا كلام، بلا أية أصوات إطلاقا، يتحرك الممثلون في الحيز المتاح محاولين إظهار أمنيات الشخصيات التي يتقمصونها، ويستمر هذا النشاط لعدة دقائق.

ـــــ المرحلة الأخيرة

- كتابة الحوار المسرحي للمشَاهد

عبر العمليات الدرامية السابقة يكون المشاركون قد تمكنوا من خلق حوارات للمشاهد الدرامية التي أنتجوها، ولأن هذه النصوص تحتاج إلى تحويلها إلى نصوص مسرحية مكتوبة؛ فإنها تحتاج إلى إجراء بعض التغييرات، وبخاصة الانتقال من الشفوي إلى الكتابي الذي يستلزم تغييرات يتطلبها الفارق ما بين النص الشفوي والنص الكتابي، كما أن هناك خاصية أخرى متصلة بكثير من اللغات، وبخاصة اللغة العربية التي يتطلبها تحويل النص الشفوي إلى نص مكتوب، حيث إن هناك فارقاً ما بين اللغة الشفوية واللغة المكتوبة من حيث اللفظ وطريقة الكتابة، ولذلك كان من الطبيعي أن لا يقتصر إنتاج الحوارات الدرامية على ما تم إنتاجه في سياق شفوي، لذلك فهناك حاجة إلى تحويل هذه الحوارات إلى سياق كتابي. والنشاط التالي هو عمل يهدف إلى الانتقال باللغة من حالتها الشفوية إلى حالتها المكتوبة.

الكتابة الفردية

1) يطلب القائد من المشاركين بشكل فردي أن يكتب كل منهم حواراً للمشهد الذي شارك في عرضه، بحيث يفيد من التجربة السابقة بمراعاة العناصر التالية:

في المقدمة (مخطط):

2) تحديد المكان والزمان.

3) الشخصيات المشاركة في الحدث.

meshkaleyyeh - ekram 225 10/18/03, 10:00 PM

4) ماهية الحدث.

الحوار:

5) كتابة الكلام الذي تنطق به كل شخصية.

خلال الحوار:

6) وصف الوضعية الجسدية وحركتها لكل شخصية.

7) وصف الحالة النفسية لكل شخصية.

إعادة الكتابة في المجموعة

8) في اللقاء التالي يعيد القائد المشاركين إلى مجموعاتهم الصغيرة السابقة، ويقومون بالمهمات التالية:

1- يقرأون النصوص التي كتبوها بالتتالي.

2-يناقشون النصوص (كل نص من هذه النصوص يشكل واحداً من سلسلة المشاهد) ويقترحون تغييرات، إضافات، حذف ... إلى أن يصلوا إلى اتفاق نهائي حول كل نص.

3- يرتبون النصوص بناء على تتاليها في الحدوث تاريخياً (هذا لا يمنع أن تضع كل مجموعة معايير هي تختار منطقها، بحيث تشكل سلسلة من المشاهد المتوالية ضمن تسلسلية تختلف عن تسلسلها التاريخي (ليس من الضروري أن تشكل عملاً مسرحياً واحداً، فهي سلسلة بانورامية أو إن شئتم، فهي (كولاج) من الصور المسرحية المتعددة التي يمكن ضمها في سياق واحد، ربما يمكن تنبيه المشاركين أيضاً - حين يناقشون النصوص - إلى إمكانية البحث عن (تيمة أو تيمات)[91] تربط مجموعة المشاهد بعضها ببعض.

4- يعيدون كتابة النص في شكله النهائي كما تم الاتفاق عليه بعد المناقشات والتغييرات.

[91]تيمة أو ثيمة (THEME) هي (الفكرة الأساسية): 1- الفكرة المحورية المهيمنة في عمل أدبي. 2) الفحوى أو المغزى المتضمن في أي عمل أدبي. (فتحي: 2002)

meshkaleyyeh - ekram 226 10/18/03, 10:00 PM

التدرب على عرض المَشَاهد

يعاد تقديم الصور مرة أخرى بشكل متتال من قبل المجموعة الكلية حسب الكيفية التي أخرجت بها، وتتوج في النهاية بصورة جماعية يجسد كل مشارك فيها صورة ساكنة للأمنية التي يريدها الابن أو الحفيد، وفي حالة السكون هذه ينطلق صوت القصيدة مرة أخرى.

عرض المَشاهد

يتدرب المشاركون على هذه المشاهد، ويعدونها مسرحياً بشكل جيد، يمكنهم توظيف العناصر المسرحية المتاحة لديهم فقط، وحينما ينجزون المشاهد يمكنهم تقديمها لمتفرجين في إطار الأسلوب الذي تم فيه تنفيذ العمل، بمعنى آخر، يمكنهم عرض المشاهد لمرة أولى أمام المشاهدين،[92] ومن ثم يعيدون عرضها متيحين المجال أمام المتفرج لإيقاف العرض عند لحظة معينة، والتدخل فيه بحيث يلعب دور الشخصية الرئيسية إذا ما رأى بأن ما تقدمه لا يقنعه، سواء أكان تصرفاً أم موقفاً فكرياً.

الخاتمة

تتيح الأنشطة التي وردت في المراحل المختلفة لهذا المقترح أن يتحرك المشاركون من خلالها في محورين اثنين أساسيين، الأول: محور القصيدة نفسها كفن أدبي بما تحمله من صور شعرية ورموز وإيحاءات تفضي إلى قراءات فردية وتأويلات خاصة كما تنطوي على قراءة جماعية توظَف فيها الروح الجمعية كي تشكل منطلقاً آخر للقراءة.

إن سلسلة الأنشطة الدرامية المبنية على استكشاف العلاقات الإنسانية عبر بنية تخيلية تفسح المجال أمام اختلاط الشخوص الإنسانية كي تظهر عوالمها الداخلية وتفضي بمكنوناتها، والحفر عميقا في ما وراء ما يظهر منها، الذي قد لا يعكس بالضرورة عالمها الداخلي، وهو ما يؤكد عليه باختين في دراسته لدوستوفسكي بقوله "... من أجل رسم صورة للإنسان الداخلي،

[92] هذا اقتراح اختياري، حيث يمكن أن ترى المجموعة بأنها ترغب في عرض هذا العمل أمام آخرين، الزملاء في النادي، المركز، المدرسة، المخيم الصيفي أو لأية مجموعة أخرى ... .

meshkaleyyeh - ekram 227 2003/10/18, 10:00 *

كما فهمه دوستوفسكي، فإن ذلك يغدو ممكناً فقط عبر تصوير مشاطرته للآخر، وفقط عبر قيام المرء بمشاطرة الآخر والتفاعل معه يتبدى "الإنسان في إنسان" للآخرين ولذاته" (Bakhtin, 1997: 252).

ومن المفيد الإشارة إلى أن هذه العملية بكل تفاصيلها منفتحة كتجربة على إمكانات التوليد، والانزياح إلى مسارات أخرى، وفضاءات جديدة، أملاً في أن تكون ذات جدوى، وأن يفيد منها آخرون في عملهم، سواء في المجال التربوي أم المجال المسرحي.

meshkaleyyeh - ekram 228 10/18/03, 10:00 PM

ملحق 7 خلفيــات تاريخيـة

نابليون وعكا

(1)

"وكان الديوان المصري* يقابل عواطف بونابرت بالمثل، فقرر إقامة حفلات لتلك الغاية وأذاع نشرة جاء فيها ما يلي: "وصل إلى القاهرة الجنرال بونابرت المحروس بالعناية الإلهيـة وقائد الجيش الفرنسوي وصديق الدين الإسلامي ... دخل القاهرة من باب النصر. فهذا يوم أغر محجل لا مثيل له. كان في غزة ويافا. فحمى سكان غزة، إلا أنه لما رأى أن سكان يافا قد ضلوا عن السراط المستقيم وأبو التسليم حمي غضبه عليهم وأسلمهم جميعهم إلـى الـنـهـب والقتل، فدك أسوارها وبطش بجميع الذين كانوا فيها" (الحويك، بلا تاريخ: 134).

(2)

"عجز نابليون عن فتح عكا لسببين الأول: أسوارها المنيعة والثاني الإنجليز الذين ساعدوا الجزار من البحر" (مخول، بلا تاريخ: 211).

(3)

قال نابليون: "لقد تحطمت آمالي على أسوارك يا عكا، وخلع قبعته عن رأسه وقذفـهـا على السور قائلا: "يكفي أن قبعتي دخلتك يا عكا ... وداعاً لا لقاء بعده" " (بلا تاريخ: 211).

(4)

قال نابليون: " لو استطعت الاستيلاء على عكا للبست عمامة، ولجعلت جنودي يرتدون السراويل الفضفاضة ولجعلتهم فيلقاً مقدساً، ولنصبت نفسي إمبراطوراً على الشرق، ولعدت إلى باريس بطريق القسطنطينية، ولكن هذه الأحلام قد دفنت تحت أسوار عكا" (211، 212).

* كان تحت السيطرة الفرنسية آنذاك

meshkaleyyeh - ekram 229 10/18/03, 10:00 PM

(5)

"وانتشر في مصر خبر سقوط يافا بالإذاعة التالية: "بسم الله الرحمن الرحيم، مالك كل شيء، مؤتي النصر من يشاء. هذا نبأ الفضل الذي به منَّ الباري تعالى على الجمهورية الفرنسوية، فقد فتحنا مدينة يافا في بلاد الشام. كان الجزار (الهامش: حاكم عكا) ينوي الزحف بسفاحي العرب إلى القطر المصري مقر المساكين إلا أن أحكامه تعالى تظهر على مكايد البشر، فقد كان يبتغي أن يسفك الدماء كمألوف عادته الهمجية منقاداً بذلك إلى عجرفته والمبادئ الذميمة التي اقتبسها من المماليك وأوحاها إليه الجهل. فذهب عنه أن الحق سبحانه وتعالى مصدر كل شيء" (الحويك، بلا تاريخ: 130، 131)

التهجير

(1)

"بعد نكبة عام 1948 والإعلان عن قيام إسرائيل تمكنت القوات الصهيونية من الاستيلاء على 77,4٪ من فلسطين بعد أن طردت وأجلت عنها سكانها العرب إلى ما وراء خطوط الهدنة، ما عدا أقلية لم تتجاوز آنئذ 156 ألف نسمة. وظهرت مشكلة اللاجئين الفلسطينيين على الساحة الدولية، وذكر تقرير لبعثة المسح الاقتصادي التابعة للأم المتحدة في شهر كانون الأول 1949 أن نحو 726000، وهم الذين طردوا عنوة من ديارهم في أثناء حرب 1948، قد أصبحوا لاجئين لأن إسرائيل سدت عليهم سبل العودة إلى ديارهم". (الموسوعة الفلسطينية)

(2)

"ويذكر الدكتور يسرائيل شاحاك في مقدمة تقرير أعده: "إن الحقيقة حول القرى العربية التي كانت موجودة قبل عام 1948 ضمن نطاق الأراضي المقامة عليها دولة إسرائيل تعد من أشد الأسرار صوناً في الحياة الإسرائيلية، فلا توجد نشرة أو كتاب أو كراس يتحدث عن عددها أو عن مواقعها. وهذا أمر مقصود كي تكون الأسطورة الرسمية المقبولة المتحدثة عن بلاد فارغة قابلة للتعليم في المدارس الإسرائيلية، ولروايتها للزوار والسياح" ويعرض الدكتور شاحاك في تقريره قائمة بأسماء 385 قرية عربية قامت السلطات الإسرائيلية بهدمها وإزالة جميع معالمها من أصل 475 قرية كانت موجودة قبل عام 1948" (الموسوعة الفلسطينية).

يهوشع بن نون

(1)

يشوع يرسل مستطلعين إلى أريحا

"فأرسَلَ يَشوعُ بـنُ نُونٍ رَجلَينِ مِنْ شِطِّيمَ في الخفـاء، قائلاً: "إذْهَبا واَستَـطْلِعا الأرضَ خصوصًا مدينةَ أريحا". فذَهَبا إلى المدينة ودخلا بَيتَ امرأةٍ زانيةٍ اسمُها راحابُ وباتا هُناكَ. 2 فقيلَ لِمَلكِ أريحـا: "جاءَ إلى هُنا هذه اللَّيلةَ رَجلانِ مـنْ بَني إسرائيلَ لِيَستَطلعـا الأرض". 3 فأرسلَ مَلكُ أريحا إلى راحابَ يقولُ لها: "أخرِجي الرَّجلَينِ اللَّذَينِ في بَيتِك، فهُما أتيا لِيَستَطلعا الأرضَ كُلَّها". 4 فأخذَت المَـرأةُ الرَّجلَينِ وأخفَتهُما وقالَـت: "نعَم جاءَني الرَّجلانِ لكنِّي لَـم أعلَمْ مِنْ أينَ هُما. 5 وعندَ إغلاقِ بابِ المدينة وقتَ الظَّلامِ خرَجا ولا أعرفُ أينَ ذهَبا. فأسرِعوا واَلحَقوا بهِمـا". 6 وكانَت أصعَدَتهُما إلى الـسَّطحِ وخبَّأتهُما بَـينَ عيدانِ كتَّانٍ مُصفَّفةٍ هُنـاكَ. 7فتَبِعَهُما رِجالُ المَلكِ في طريقِ الأردُنِّ إلى المَعابِرِ، وحالما خرَجوا مِنَ المدينةِ أُغلِقَ البابُ.

19 وكانَ صُعودُ الشَّعبِ مِنَ الأردُنِّ في اليومِ العاشرِ مِنَ الشَّهرِ الأوَّلِ، فنَزلوا في الجلجالِ شَرقيَ أريحا. 20 ونصَبَ يَشوعُ في الجلجالِ الاثني عشَرَ حجرًا التي أخذوها مِنَ الأردُنِّ. 21 ثُمَّ قالَ لِبَني إسرائيلَ: "إذا سألَ بَنوكُم غَدًا آباءَهُم: ما هذه الحجارةُ؟ 22 يُجيبونَ قائلينَ: على اليابسةِ عبَرَ بَنو إسرائيـلَ نهرَ الأردُنِّ". 23 لأنَّ الرّبَّ إلهَكُم جفَّفَ المياهَ، قُدَّامَنا فـعَبرْنا، كما صنَعَ بالبحـرِ الأحمرِ الذي جفَّفَهُ أمامَنا حتى عـبَرْنا. 24 فتَعلمُ جميعُ شُعـوبِ الأرضِ أنَّ يدَ الرّبِّ قديرةٌ، وتَتَّقونَ الرّبَّ إلهكُم كُلَ الأيّامِ".

ولَمَّا سَمِعَ مُلوكُ الأموريِّينَ الذينَ في غَربيِّ الأردُنِّ، ومُلوكُ الكنعانيِّينَ الذينَ على ساحلِ البحرِ المتـوسِّطِ، بأنَّ الرّبَّ جفَّفَ ميـاهَ الأردُنِّ قُدَّامَ بَني إسرائيلَ حتى عـبَروا، ذابَت قُلوبُهُـم خوفًا وخارَت عَزائمُهُم أمامَ بَني إسرائيلَ." (إصحاح يشوع، العهد القديم)

meshkaleyyeh - ekram 231 10/18/03, 10:00 PM

المسيح وقانا

(1)

عرس قانا الجليل

"وفي اليومِ الثـالثِ كانَ في قانا الجَليلِ عُرسٌ، وكانَـت أُمُّ يَسوعَ هُناكَ. 2 فدُعيَ يَسوعُ وتلاميذُهُ إلى العُرسِ. 3 ونفَدَتِ الخَمرُ، فقالَت لَه أُمُّهُ: "ما بَقـيَ عِندَهُم خمرٌ". 4 فأجابَها: "ما لي ولَك، يا امرأةُ، ما جاءَت ساعَتي بَعدُ". 5 فقالَت أُمُّهُ لِلخدَمِ: "إعمَلوا ما يأمُرُكُم بِه". 6 وكانَ هُناكَ ستَّـةُ أجرانٍ مِنْ حجَرٍ يتَطَهَّـرُ اليَهودُ بِمائِها على عـادَتِهِم، يسَعُ كُلٌّ واحـدٍ مِنها مقدارَ مكيالَينِ أو ثلاثَة. 7 فقالَ يَسوعُ لِلخدَمِ: "إملأُوا الأجرانَ بالماء". فمَلأوها حتى فاضَت 8 فقالَ لهُم: "اَستَقوا الآنَ وناولوا رَئيسَ الوَليمَة". فناولُوهُ. 9 فلمَّا ذاقَ الماءَ الذي صارَ خَمرًا، وكانَ لا يَعرِفُ مِنْ أينَ جاءَت الخَمرُ، لكنَّ الخدَمَ الذينَ اَستَقَوا مِنهُ كانوا يَعرِفونَ، دَعا العَريسَ 10 وقالَ لَه: "جَميعُ النـاسِ يُقدِّمونَ الخَمرَ الجيِّدةَ أوّلاً، حتى إذا سكِرَ الضُّيوفُ، قَدَّموا الخَمرَ الرَّديئةَ. أمَّا أنتَ فأخَّرتَ الخَمرَ الجيِّدةَ إلى الآنَ!" 11 هذه أُولى آياتِ يَسوعَ، صـنَعَها في قانا الجَليلِ. فأظهَرَ مَجـدَهُ، فآمَنَ بِه تلاميذُهُ. 12 ونزَلَ يَسوعُ بَعدَ ذلكَ إلى كَـفْرناحومَ ومعَهُ أُمُّهُ وإخوَتُهُ وتلاميذُهُ، فأقاموا فيها أيّامًا قَليلةً". (إنجيل يوحنا، العهد الجديد)

المراجع بالإنجليزية

An-arella, Lorie. A. (1999) Using Creative Drama in the Writing Process, *ERIC Document, ED 434 379. [Online] Available from: http://www.edrs.com. [Accessed 18 July 2001].*

Applebee, A. N. (1987). How writing shapes thinking: A study of teaching and learning, *(Research Monograph Series 22)*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.

Aston, Elaine & Savana, George (1991) *Theatre As Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, (Reprinted 1998) London: Rutledge.

Baars, Bernard J. (1997) In the Theatre of Consciousness , *Journal of Consciousness Studies*, 4, no. 4. pp 292-309.

Bakhtin, M.M. (1981) *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist. tr. Caryl Emerson & Michael Holquist, (ed.), Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1984 [1961]). *Toward a reworking of the Dostoevsky book, In Problems of Dostoevsky s poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, Caryl Emerson & Michael Holquist, (eds.), tr. Vern McGee. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1997) *Problems of Dostoevsky s Poetics*, Caryl Emerson, (ed.), & tr. Seventh edition. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barthes, Roland (1964) *Elements of Semiology*, 1964, publ. Hill and Wang.1968[Online] Available from:
http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm [Accessed 22 May 2001].

Barthes, Roland. (1970) S/Z, tr. R. Miller. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. (1977) *Image-Music-Text*. London: Fontana.

Belton, Robert j. (2002) (Compiled) *Words of Art*: THE D_LIST. Department of Fine Arts, Okanagan University College. [Online]Available from: http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary/d_list.html#dialogism &
http://www.arts.ouc.bc.ca/fiar/glossary/h_list.html#heteroglossia [Accessed 15 February 2002].

Bernard J. Baars, (1997) In the Theatre of Consciousness , *Journal of Consciousness Studies*, 4, no. 4, pp. 292-309.

Blunden, Andy. (2001) *Vygotsky and the Dialectical Method, [Online]Available from:* http://www.geocities.com/nate_schmolze/Vygotsky/dialectical.html [Accessed 15 February 2001].

meshkaleyyeh - ekram 233 10/18/03, 10:00 PM

Boal, Augusto. (1979) *Theatre of the oppressed*, tr. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride. Pluto Press: London.

Boal, Augusto. (1996) *The Rainbow of Desire: The Boul method of theatre and therapy*, tr. Adrian Jackson. Rutledge: London & New York.

Boal, Augusto. (1998) *Legislative Theatre*, tr. by Adrian Jackson: London & New York: Rutledge.

Booker, Keith M. Dubravka & Juraga. (1995) *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History*, Westport, CT: Greenwood Press.

Booth, David & Neelands, Jonothan. (1998) Writing in Role , in B. David & Neelands (eds.), *Writing in Role*, Hamilton, ON: Caliburn Enterprises Inc.

Chandler, Daniel (2002) *Semiotics for Beginners*. [Online] Available from: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/ Accessed 10 July 2000].

Chang, Gen Ling & Wells, Gordon. (2000) *Modes of Discourse for Living, Learning and Teaching,* [Online] Available from: http://www.oise.on.ca/~gwells/modesofdisc.html. [Accessed 15 July 2000].

Derrida, J. (1976) *Grammatology*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.

De Toro, Fernando. (1995) *Theatre Semiotics, Text and Staging in Modern Theatre*, tr. from the Spanish by John Lewis. Toronto: University of Toronto Press.

Fleming, Michael. (1994) *Stating Drama Teaching*, London: David Fulton Publishers.

Foucault, Michel. (1992) *The Subject and Power, in Critical Theory*, David Ingram and Julia Simon (eds.), New York: Paragon House.

Franklin, Ursula. (1996) *Introduction to the symposium , Towards an Ecology of Knowledge*. University of Toronto. [Online] Available from: http://www.oise.utoronto.ca/~gwells/NCTE.html. [Accessed 22 March 2001].

Freire, Paulo (1996) *Dreams and Utopias.* vol. 38, no. 5. The Association for Supervision and Curriculum Development. [Online]. Available from: ttp://www.ascd.org/pubs/eu/freir.html [Accessed 15/Jenuary 2001].

Haneda, Mari & Wells, Gordon (June 2001) *Writing in Knowledge Building Communities*. [Online] Available from: http://www.oise.utoronto.ca/-gwells/Write.html (20/5/2001)

[Accessed 22 Feb 2002].

Heathcote, Dorothy. (1984) *Collected Writings on Education and Drama*, Liz Johnson and Cecily O Neill, (ed.), Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Hume.

Holquist, Michael. (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*, New York:, Routledge.

meshkaleyyeh - ekram 234 10/18/03, 10:00 PM

Hume, Karen & Wells, Gordon (2001) *Making Lives Meaningful: Extending Perspectives Through Role Play*. [Online] Available from:
http://www.oise.utoronto.ca/~gwells/Drama.html (May 2001Ingarden, R. (1973) The Literary Work of Art, 3rd edition, trans. G.G. Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press. [Accessed 22 January 2002].

Jakobson, Roman. (1960) *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Sebeok, Thomas A (ed.), (1960), Style in Language, Cambridge, MA: MIT Press. pp 350-77.

Keith Booker, M.& Juraga, Dubravka (1995) *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History*. Greenwood Press. Westport, CT.

Keith Sawyer, (1997) *Pretend Play as Improvisation: Conversation in the Preschool Classroom*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ.

Kernolde, George. R. (1944) *From Art to Theatre: from And Convention In The Renaissance*, Chicago- University of Chicago Press.

Kristeva, Julia. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,* New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. (1986) Word, dialogue, and the novel , in T. Moi (ed.), *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press. pp 35-61.

Lee, Benjamin. (1997) *Talking Heads: Language, Metalanguage, and the Semiotics*. Durham, NC: Duke University Press.

McGregor, Lynn, Tate, Maggie & Robinson, Ken. (1977) *Learning Through Drama*. Oxford: Heinemann Educational Books Ltd.

McNaughton, Marie. (1997) Drama and Children s Writing: a study of the influence of drama on the imaginative writing of primary school children , *Research in Drama Education*, vol. 2, no.2. pp 55-85.

Moorthy, Rani. (1996) *Rehearsal Reality: Theatre and Education, in Looking at Culture*, (eds.) by Sanjay Krishnan, Sharaad Kuttan, Lee Weng Choy, Leon Perera and Jimmy Yap. National University of Singapore Society. [Online] Available from: http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html. [Accessed 26 January 2002].

Neelands, Jonothan. (1995) *Structuring Drama work: A handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

Neelands, Jonothan. (1998) Role-Influenced Writing , in B. David & Neelands (eds.), *Writing in Role*. Hamilton, ON: Caliburn Enterprises Inc. pp 2-23.

O Toole, John. (1992) *The Process of Drama*, (2nd edn.), London: Rutledge.

Par , A. & Smart, G. (1994). Observing genres in action: Towards a research meth-

meshkaleyyeh - ekram 235 10/18/03, 10:00 PM

odology , in A. Freedman & P. Medway (eds.), *Genre and the new rhetoric*. London: Taylor & Francis. pp 146-154.

Pavis, Patrice (1995) *Theatre at the crossroads of culture*, Routledge, New York.

Pickering, Kenneth. (1997) *Drama Improvised*, (2nd edn.), J. Garent Miller: UK.

Peirce, Charles S. (1977) *Semiotic and Signifies: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, (eds.), Charles S. Hardwick. Bloomington: Indiana University Press.

Sawyer, Keith. (1997) *Pretend Play as Improvisation: Conversation in the Preschool Classroom*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Schutzman, and Cohen-Cruz, Jan (editors) (1994) *Playing Boal edited by Routledge*

Shambaugh, R. Neal. (1997) *Speech Genres in Writing Cognitive Artifacts*, ERIC Document, ED 418 431. [Online] Available from:

http://www.edrs.com. [Accessed 16 May 2001].

Simons, Jennifer. (1997) Drama pedagogy and the Art of Double Meaning , *Research in Drama Education*, vol. 2, no.2. pp 193-201.

Sonesson, G ran (2001) Action becomes Art: Performance in the Context of Theatre, Play, Ritual - and Life. [Online] Available rom:http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Actionstoart1.html [Accessed May 2001].

Sonesson, G ran (2001) The Concept of Text in Cultural Semiotics, [Online] Available from:

http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/TextTartu3.html (June 2001)

[Accessed June 2001].

Todorov, T. (1984) Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle , tr. Wlad Godzich, *Theory and History of literature*, vol. 13. (Reprinted 1998) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vygotsky, L.S. (1934/1987) Thinking and speech , In R.W. Rieber and A.S. Carton (eds.), The collected works of L.S. Vygotsky, Volume 1: *Problems of general psychology*, (Trans. N. Minick). New York: Plenum.

Vygotsky, L.S. (1981) The genesis of higher mental functions , In J.V. Wertsch (ed.) *The concept of activity in Soviet Psychology*. Armonk, NY: Sharpe.

Wells, G. (2000). *Dialogic inquiry in education: Building on the legacy of Vygotsky*. In C.D. Lee and P. Smagorinsky (Eds.) Vygotskian perspectives on literacy research. New York: Cambridge University Press, (pp. 51-85).

[Online] Available from: http://www.oise.utoronto.ca/~gwells/NCTE.html

[Accessed 24 Feb 2001].

Wiseman, Boris & Judy Groves (2000) *Introducing L vi-Strauss and Str uctural Anthropology*, Cambridge, Icon.

meshkaleyyeh - ekram 236 10/18/03, 10:00 PM

المراجع بالعربية

إدوارد، هال (1988) البروكسيميا، مقالة في *العرب والفكر العالمي*، العدد 2 بيروت، ترجمة: د. بسام بركة.

أونج، ج. والتر. (1994) *الشفاهية والكتابية*، ت: د. حسن البنا عز الدين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

باختين، ميخائيل. (1985) *"الخطاب الشعري والخطاب الروائي"*، ت محمد برادة، الكرمل. العدد 17، قبرص. 142-58.

باربا، أوجينيو. (1995) *مسيرة المتعاكسين: انثروبولجية المسرح*، ت: قاسم البياتي. بيروت: دار الكنوز الأدبية.

بارت، رولان (1987) *مقالات نقدية في المسرح*، ت: سها بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، القاهرة.

بشلار، فاستون (1986) *حدس اللحظة*، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، مشروع النشر المشترك (دار الشؤون الثقافية العامة بغداد و الدار التونسية للنشر).

البعلبكي، منير (1996)، *المورد، قاموس إنجليزي - عربي*. دار العلم للملايين - بيروت.

بروك، بيتر (بلا تاريخ) *المساحة الفارغة*، ت: فاروق عبد القادر/ دار الهلال - مصر.

التوحيدي، أبو حيّان (بلا تاريخ) *الامتاع والمؤانسة*، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان.

الحويك، إلياس طنوس (1981) *تاريخ نابليون الأول*. المجلد الأول، دار الهلال.

حيدر، حيدر. (1992) *وليمة لأعشاب البحر*. بيروت: دار أفواج للطباعة، دار النشر والتوزيع.

درويش، محمود (1995) *لماذا تركت الحصان وحيدا*- شعر. الطبعة الأولى/ رياض الريس للكتب والنشر.

دلوز، جيل (1987) *المعرفة والسلطة - مدخل لقراءة فوكو*. ت: سالم يفوت، الطبعة الأولى-المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب

راي، وليم (1987) *المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية*. ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز. ط1. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد.

شاف، آدام. (2000) *اللغة والواقع، في المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث*، ت: عبد القادر قنيني المغرب: إفريقيا الشرق، 43-76.

صليحة، نهاد (1985) *المسرح بين الفكر والفن*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عبد الوهاب، عزمي (2000) *"وليمة لأعشاب البحر" من يجرؤ على الحقيقة؟*، القاهرة: العصور الجديدة، العدد العاشر، الصفحات 90-95.

meshkaleyyeh - ekram 237 10/18/03, 10:00 PM

كتاب العهد الجديد لربنا ومخلصنا يسوع المسيح - لندن 1971

الكرمي، حسن سعيد (1997) *المغني الأكبر، معجم اللغة الإنجليزية الكلاسيكية والمعاصرة*. مكتبة لبنان، بيروت - لبنان.

فاضل، تامر. (1992) *الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي*، ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

فتحي، إبراهيم (2002) معجم المصطلحات الأدبية 〈من الانترنت〉 متاح في
http://literary.ajeeb.com/articles/teh/T0085.asp
〈تاريخ الدخول 17/ 8/ 2001〉

فرحات، أسامة (1997) *المونولوج بين الدراما والشعر*، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.

فيركلو، نورمان (2000) الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، *مجلة الكرمل* العدد 64 رام الله - فلسطين.

قصاب، حسن وماري إلياس (1997) *المعجم المسرحي*. مكتبة لبنان ناشرون.

لابورت، روجي (1991) الاختـلـ(ا)ف. كوفمان، سارة و لابورت، روجي. *مدخل إلى فلسفة جاك دريدا- تفكيك الميتافيزيقا واستحضـار الآثـر*. ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي. إفريقيا الشرق، الطبـعـة الثانية، الدرار البيضاء.

مخول، ناجي حبيب (بلا تاريخ) *عكا وقراها*، جزءان، الطبعة الأولى، مكتبة الأسوار-عكا.

مرلوبونتي، موريس (1998) *ظواهرية الإدراك*. ترجمة: د. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت-لبنان.

معلوف، أمين (1999) *الهويات القاتلة*، ت: نهلة بيضون، ط1. دمشق: دار الجندي للطباعة والنشر والتوزيع.

الموسوعة الفلسطينية (1986)، المجلد الثالث، الطبعة الثانية، دار الأسوار-عكا.

النجار. إبراهيم والزريبي. البشير (1985) *الفكر التربوي عند العرب*، ط 1. الدار التونسية للنشر، تونس.

نجمة، إلياس (1962) *(يسوع المسيح-حياته، رسالته، شخصيته)* بيروت.

نور الدين، محمد عباس (2000) *التمويه في المجتمع العربي السلطوي*، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.

هيكل، محمد حسنين (2001) الحقيقة والخيال، *مجلة وجهات نظر*، العدد التاسع والعشرين - يونية 2001، القاهرة.

اليوسف، أكرم (2000) *الفضاء المسرحي*، دار شرق، المغرب.

meshkaleyyeh - ekram 238 10/18/03, 10:00 PM

Kaleidoscopic: From Single Voice to Multiple Voices
On the Light of Dialogic Theory and the Usage of Dramatic Context

Empirical experience with youth in the creation of dialogic and polyphonic oral and written speech genres

Abstract

This research deals with a case study involving a programme that used drama with youth (aged 14 - 18 years) based on the dialogic and polyphony concepts: the participants crafted oral and written speech through a dramatic theatrical practice that focused on the creation of "utterances" from different perspectives. Participants in drama usually use special speech methods when they play a role, and utterance as a basic speech unit in a social context is full of dialogic when it interacts with other utterances. Therefore, uncovering the dialogic of utterances through a dramatic learning process has led to the production of oral and written utterance through interaction between the participants in realistic and fictional contexts. The participants learned from this experience how to recognise other voices and perceive them, and this led to two results: the creation of human images from a variety of positions and view points, and the ability for the self to see itself in interaction with other selves that have their own visions and aspirations. Such a self should not be marginalized or destroyed through the supremacy of one monologic unilateral voice that does not recognise the other or its existence. This research also investigates the methods used in the drama programme with youth in Palestine to construct and review its theoretical approach through practice. This creative educational programme seeks to provide a model for an unprecedented experience that deserves to be tested and its efficacy assessed.