مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الأول، الخميس 11 يناير 2024
الجلسة الأولى: 10:40 – 11:40 صباحاً
إدارة الجلسة: د. سعد عزيز عبدالصاحب

المحور: موت المؤلف.. موت النص
المداخل: أنس عبدالصمد (العراق)
المداخلة: حياة وموت المؤلف بين رولان بارت والنقد والأداء الحديث.. (يس كودو نموذجا)..

حياة وموت المؤلف بين رولان بارت والنقد والأداء الحديث.. (يس كودو نموذجا)..

ملخص ومقدمة

ترجع نظرية "موت المؤلف" للمفكر الفرنسي رولان بارت، والتي عرضها في مقال له بعنوان "موت المؤلف"، تلك النظرية التي لاقت رواجًا كبيرًا في النقد الأدبي المعاصر، وكانت لها ردود أفعال متباينة، فهناك من رفضها مثل المدرسة الرومانسية والواقعية، وهناك من أيدها مثل المدرسة السريالية والبنيوية وما بعد البنيوية.

ماذا تعني نظرية موت المؤلف؟

تعني نظرية "موت المؤلف" تحرير النص بمختلف أشكاله وأنواعه من مؤلفه، وترك القارئ لكي يقرأه بمعزل عن مؤلفه، وبمعزل عن المعاني والدلالات التي أراد المؤلف أن يوصلها من خلال الكلمات والجمل المكونة للنص الذي كتبه، ليحل بدلًا منها تلك المعاني والدلالات التي يستخرجها

القارئ بنفسه من النص، أيضًا تُسقط نظرية "موت المؤلف" كافة السياقات التي جاء في ضوئها النص، هذا فضلًا عن العوامل المؤثرة في كاتب النص عند كتابته له، إلخ.

تحليل نظرية موت المؤلف

ان دعوة التي دعا إليها رولت بارت إلى موت المؤلف تمامًا عبر مقال له عام 1968م، وذلك في كتابه "درس السيميولوجي":

[١] إنّ رولان بارت تميز برؤيته النقدية وثقافته الواسعة، فلم تكن دعوته إلى موت المؤلف في العمل الأدبي عبثيةً، حيث حاول أن ينقل الوعي الأوروبي من التقليد إلى المعرفة والبحث، وحظيت هذه النظرية باهتمام واسع في الوسط الأدبي والثقافي.

[٢] تحليل نظرية موت المؤلف إنّ نظرية موت المؤلف ظهرت كثورة ضد النقد التقليدي، حيث يُعتبر المؤلف أحد عناصر العمل الأدبي، وهي: المؤلف، النص والمتلقي، حيث عند دراسة العمل الأدبي لا بُد من دراسة حياة الأديب والسبب وراء تأليف هذا العمل، وهذا ما دعت البنيوية إلى موته، أيّ يُترك تأويل وتحليل العمل الأدبي إلى الألفاظ والتراكيب واللغة التي استخدمها المؤلف للتعبير عن أفكاره وآرائه.

[٣] نقد نظرية موت المؤلف وُجهت العديد من الانتقادات إلى نظرية موت المؤلف وتحديدًا إلى رائد هذه الفكرة وهو رولان بارت، ومن أهم الانتقادات ما يأتي:

[٤] نزع هُوية المؤلف عن النص حيث تُجرد هذه النظرية النص من أصله وتسلخه عن ماضيه. إنكار لخصوصية العمل الأدبي حيث هُناك من أشار إلى أنّ نظرية موت المؤلف خطيرة، فهي ليست مجرد نظرة لغوية إنّما تحمل أبعادًا أيدولوجية. تفكيك القيم الإنسانية حيث لا يُمكن الفصل بين النص والمؤلف، فهما يُكملان بعضهما البعض. الفصل بين الذات والموضوع فالذات تُمثل اللغة والموضوع يُمثل النص، وكلاهما عنصران مهمان من عناصر العمل الأدبي. التنازع بين المادي والروحي حيث تُروض هذه النظرية على القطع والفصل.

موت المؤلف أم يوتوبيا الكتابة اللانهائية

إن تأكيد وفاة المؤلف له نفس هدف اكتشاف النص الذي ذكرناه في مقالS/Z : جعل النقد ممارسة تسعى إلى تحديث العمل السابق. ومن هذا المنظور، فإن موت المؤلف لا يمثل تأكيدًا للفكر اللاإنساني بقدر ما يمثل تعبيرًا عن حلم التحرر من حداثة النصوص الماضية.

كتب هذا المقال فنسنت جولي (psy-enfant.fr).

لذا فإن مقالة 1968 تشارك في نفس المشروع مثل S/Z، حيث سيؤسس بارت لمحو المؤلف لصالح نشر أصوات النص. وليس من قبيل الصدفة أن يفتتح بارت، في مقالته، تفكيره باقتباس من سارازين: «لقد كانت المرأة، بمخاوفها المفاجئة، أهواءها بلا سبب، واضطراباتها الغريزية، وجرأتها بلا سبب، وجرأتها وبراعة مشاعرها اللذيذة[1]» وتسأل: "من يتكلم مثل الذي/التي؟". هل هو بطل القصة القصيرة بلزاك الفرد، المؤلف بلزاك، الحكمة العالمية...؟ وكما نرى، فمن خلال قراءة قصة بلزاك القصيرة، يُطرح السؤال حول أصل النص. لذلك، من الصعب جدًا ألا نرى في مقال "وفاة المؤلف" الإعلان عن محوه كما جرت العادة في S/Z ومبرره النظري.

يُعتبر موت المؤلف، عند بارت، بمثابة الفعل الذي يسمح للقارئ باستعادة مكانه: "إن كل شعرية مالارميه تقوم على إلغاء المؤلف لصالح الكتابة (وهو ما سنرى)، وتعيد مكانها للقارئ[2]". "استعادة مكانته لدى القارئ"، أي السماح للنص بالتحديث الكامل مع كل قراءة؛ إنه (بشكل خيالي) يحول النص بالكامل نحو ما سيسميه بارت قابلاً للكتابة في S/Z. وهكذا، بالنسبة لبارت، "القارئ هو نفس المساحة التي تُسجل فيها جميع الاقتباسات التي تمت كتابتها، دون أن يضيع أي منها؛ فوحدة النص ليست في أصله بل في مقصده[3]". يسعى بارت، من خلال وفاة المؤلف، إلى قلب النص كليًا على جانب قراءته، على ما يتحقق فيه، مهربًا من تاريخية أصله.

وهكذا، عندما يقرر بارت وفاة المؤلف، فهو لا يسعى - أو بالأحرى ليس هدفه الأساسي هو - دعم الطلائع الأدبية، بل على العكس من ذلك، التفكير في استقبال الأدب الكلاسيكي. النصوص. لا يرغب في التفكير في إنتاج الأعمال المعاصرة، بل في قراءة الأعمال السابقة. يرى بارت أن "البعد عن المؤلف [...] يحول النص الحديث من أعلى إلى أسفل (أو – وهو نفس الشيء – يُصنع النص الآن ويُقرأ بطريقة تجعل فيه، في جميع مستوياته، المؤلف غائب)[4]". في هذا الاقتباس، كما هو الحال غالبًا مع بارت، يُقال الجوهر كما لو كان عابرًا، في فجوات الجملة: الأقواس، بعيدًا عن تكرار "نفس الشيء"، تكشف الغرض الحقيقي من فقر المؤلف[6]. لكنه قبل كل شيء قارئ بالمعنى الأكثر تافهًا الذي هو في السؤال هنا. ويهدف بارت من خلال مقالته إلى تعديل الطريقة التي يتعامل بها القراء ككل مع العمل[7]. نحن نشبه هذا القارئ بالقارئ كموضوع لدراسة النقد. ما يهم ليس أن النص الحديث مكتوب خارج أي أصل، بل أن النص الكلاسيكي يمكن قراءته وكأنه متحرر من ثقل تاريخه ومكتوب مع كل قراءة. "لاستعادة مستقبل القراءة"، كتب بارت في ختام مقالته، "يجب علينا أن نطيح بالأسطورة: يجب دفع ثمن ولادة القارئ بموت المؤلف"[5].

بالتالي "في خطوة إلى الوراء" من الأطروحات التي دافع عنها Tel Quel ويشرح ذلك، في مقابلة مع أندريه بورين، حيث يكتب: "كان لـTel Quel ، دائمًا موقف راديكالي فيما يتعلق بالأدب الذي هو ليست جزءا من النص الحدي، وهذا الموقف يجعلها تشير إلى التفاهة التاريخية الكلية لـ 99% من أدبنا". وعندما يسأله الصحفي عما يفعل مع قراء هذه النصوص «المحظورة»، يجيب: «بالنسبة لي (ربما تعتقد أن هذا بالفعل اقتراح متناقض من جهتي)، فأنا أعتبر أنني على حق تماما». جانب القارئ[8]. لذلك، لم يشرع بارت في وصف الأدب الذي يمكن وصفه بأنه "هامشي"، فما يهمه ليس الطلائع بقدر ما يهمه النصوص الكلاسيكية، تلك التي يقرؤها القارئ "الساذج". يتحدث بارت أيضًا، بخصوص S/Z، عن كتاب "مسكوني"[9]، سعياً إلى جمع كل القراءات.

من هذه المدينة الفاضلة نكتشف اليوم أنه لم يبق منها سوى آثار. ولعلنا نتساءل عن سبب هذا الهجر. ربما كان من Critique et Vérité أن المشروع محكوم عليه بالفشل. في الواقع، كانت محاولة بارثيز للتفكير في التغيير في العمل الأدبي تهدف في المقام الأول إلى الرد على انتقادات بيكارد. بالطبع، ربما لم تكن هذه الهجمات بالنسبة لبارت سوى ذريعة تسمح له بالدفاع عن أفكار كانت قريبة من قلبه، وتبقى الحقيقة أن السياق لم يكن بريئا، وأنه لعب دورا في نشأة المشروع البارثي. وبالفعل، سعى بارت إلى تبرير ممارسته النقدية في كتبه السابقة (والتي أظهرت أن العمل قادر على التحديث في قراءة يمكن التعبير عنها بكلمات الحداثة). ولكن كيف يمكننا تبرير أنفسنا إن لم يكن من خلال إثبات عدالة هذه الممارسة عقلانيًا؟ ولكن بما أن بارت قد اختار أن يضع نفسه على أساس العقلانية الخالصة، فهل ما زال بإمكانه أن يقول جوهر الأدب؟ لأن الأدب متناقض بطبيعته[10]. إنه ما لا يمكن اختزاله في أي سياق أو أي تعريف، وهذا هو بالضبط سبب استمرار تحديثه في قراءة حديثة. ولعل الجفاف الذي لم يتمكن بارت من التخلص منه طوال هذه الفترة - سواء في عناصر السيميولوجيا أو في S/Z - هل ينشأ من هذا: محاولة التبرير العقلاني لما يفضح له السبب.

كما رأينا، هناك مفارقة في قلب تعريف بارت للأدب: العمل، وهو وثيقة سابقة، لا يتوقف أبدا عن التعديل ويظل دائما حاضرا ومتغيرا. لكن بارت، بمحاولته التفكير في إمكانية هذا التغيير الدائم، أي بإلقاء الضوء بشكل كامل على التغيير نفسه من خلال العقل، جفف التناقض. وفي الواقع، فإن ما نفقده في التوضيح الشكلي أو العقلاني لجميع القراءات الممكنة للنص هو هذا الجزء من اللافكر الذي جعل حركة النص ممكنة.

مصادر البحث

[1] رولاند بارت، الأعمال الكاملة، سيويل، 2002، ر. الثالث، ص40.

[2] بارت، رولاند، الأعمال الكاملة، سيويل، 2002، ر. الثالث، ص41.
[3] رولاند بارت، الأعمال الكاملة، سيويل، 2002، ر. الثالث، ص45.
[4] بارت، رولاند، الأعمال الكاملة، سيويل، 2002، ر. الثالث، ص42.

نعم غودو.. نموذجا لموت ومحاكمة المؤلف

نعم غودو تطبيقات إجرائيه

يقول الدكتور علاء كريم في مقاله المنشور في جريدة الصباح بعنوان (الابتكاريات الجمالية) هي التطورات التي شملت أغلب جزئيات الحياة، والتي تمثلت بالعلوم التي تصنع وتنتج أفكاراً ورؤى متعددة، ومنها ما تجسد داخل الفضاء المسرحي، وبغض النظر عن طبيعته المعمارية إن كان دائريا أو علبة أو مسرح شارع في الفضاء المفتوح، من ثم هو فضاء يتضمن طبيعة العرض المسرحي وفقاً لطبيعته الجمالية والفكرية والحسية، وايضاً الدخول إلى تجارب التجريب والتجديد والبحث عن صيغة مسرحية مغايرة، تؤدي إلى إيجاد خطاب مسرحي يؤثر في وعي المتلقي.

هذا ما تجسد في العرض المسرحي (نعم غودو) والذي قدم من قبل مسرح المستحيل، على قاعة المعهد الثقافي الفرنسي في 2023/2/11، سيناريو وإخراج انس عبد الصمد. تمثيل د. محمد عمر وانس عبد الصمد وصادق الزيدي. تدور الاحداث المسرحية (في انتظار غودو) للكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت، حول شخصيات مهمشة، معدمة، ومنعزلة تنتظر شخصاً يدعى (غودو) ليغير حياتهم نحو الأفضل، مسرحية كانت رمزاً للمسرح العبثي، تكتنفها نزعه سوداويّة لا متناهية، والانتظار في مسرحية بيكت تحاكي العبث الحقيقي عبر (الانتظار) الذي لا وجود له أصلا أو لا معنى.

لكن في مسرحية (نعم غودو) لأنس عبد الصمد تجسد التكامل الشكلي بوساطة الفعل الموضوعي المتضمن أجزاءً ليومياتنا، الملامسة لعصور التجربة الإنسانيّة وتحولاتها التي تبنى على أساس الفكر والسلوك الإنساني، وأيضاً على مجموعة المتناقضات داخل فضاء كوني يقبل التعددية في كل شيء، وذلك بسبب التطور التقني والفضاء الرقمي وأجهزة الضوء والصوت، فضلاً عمّا يدخل بمكونات الفضاء السينوغرافي في العرض، مثل: حركة الطائرات وأصواتها، والتي تعبر عن التأرجح ما بين الاستقرار والسيطرة وبين الحركة الطوليّة للسكون، وأيضاً الاستجابة للمطبات وتأثيرها على التموج الحياتي، وأيضا صوت الساعة الذي يرمز إلى التردد الآلي، أو الموجات الزمنيّة القادرة على التحرّك في الفراغ، والدالة على مصادر الصوت في الطبيعة، والذي تسببه الذبذبات كوسيلة للاتصال الزمني. قدم هذا العرض المسرحي في فضاءات مختلفة، لكن الفكر الإبداعي لدى المخرج، حدد له الحيّز الاستثنائي في فضاء هذا العرض المسرحي، إذ استطاع أن يجد علاقة ما بين الممثل والمتلقي، كونه وسيطاً تخيلياً قد يضيف لجدليّة العلاقة التي تربط بين الفضاء المسرحي وبين الجانب الادائي للتجربة الإنسانية.

تنوع الأداء المسرحي لكل ممثل بالتشكلات التي اعتمدت الجسد كأداة بوح تتوقف عليه الصورة المسرحية، كـ(حركة) الممثل الميكانيكية والمتعاقبة للشخصيات التي ترتدي السواد والذي يدل على الغموض والتمرد والجاذبية والأناقة والعمق والتحدي، وفي الوقت ذاته يرمز إلى الاكتئاب والموت والشر، وعادةً يتصف اللون الأسود بالإرادة. وحركة الممثل الميكانيكية التي عكست قضايا الجسد المعاصرة بوساطة ميكانيزماته الأدائية والحركية والتعبيرية، لمجموعة الصور ذات البعد الخلاق لعوالم التفكير والخيال والتأمل، وهذا قد يلامس مفهوم البيو ميكانيك الذي يبحث في حركة أي كائن حي من جميع النواحي، منها، التشريحية والفسيولوجية والنفسية، وهذا يؤكد على القوة في حالة السكون.

فضاء (نعم غودو) طرح صور لها خصوصية عند المتلقي، الذي تشارك وتفاعل مع العرض لما تضمنه من قلق وضرب وصراخ، أيضا تمزيق الكتب وغسلها بالماء، التلبس بشخص آخر، صوت موجات وطنين، القفص، ومحاولة ادخال الجسد في القفص، الراديو، حركة السقوط. لكل

فعل موضوع وحكاية، القلق جسد مستوى الحالة النفسية المرتبطة بالشخصيات وبيان عدم الارتياح والخوف أو التردد.
وغالباً ما يكون القلق مصحوباً بسلوكيات تعكس حالة من التوتر عبر الحركة بخطوات ثابتة ذهاباً وإياباً، وهذا ما وظفه المخرج عبر الصراخ وتمزيق الكتب وصوت الراديو، فضلاً عن القفص والتعامل معه على أنه مكان للخلاص، فهو يشير إلى أمكنة العيش التي باتت عنصراً متأثراً بالصراعات على كل الفئات البشرية الفاقدة للثقة بالنفس والشعور بالإحباط، أو بمعنى آخر شمولية الصراع بين اليأس والأمل في النفس التي عانت الكثير.
من ثم، عديدة هي الكتل التي توزع داخل فضاء العرض المسرحي، والتي تكتسب دلالات جمالية عبر مساحات الخيال والابتكار، وبين مساحات الواقع المنسجمة مع المضامين الفكرية والجمالية للعرض المسرحي، وهذا ما عمل عليه المخرج عبر توظيفه كتلا مغايرة، مثل الثلاجة وما يوجد فوقها من زرع قام الممثل بسقيه ومن ثم قلعه، الثلاجة تمثل أساسيات نظم وقوانين فيزيائية تعتمد التحولات السائلة الى واقع مكثف، بينما يشير بفعل السقي والقلع إلى التضاد في المعنى، مثل، الموت والحياة، والليل والنهار، والسماء والأرض، ويعرف الشيء الأول على أنه الضد والشيء الآخر المضاد له، لنصل عبر سيلان العرض إلى الترميز الصوري والمتمثل بصورة بيكيت، والتي تنطق بما لا يتناسب مع أفكار الاشتغال المعاصر في المسرح، والمتمثل بمسرحية (نعم غودو)، ليكون هناك تضاد آخر عبر رمي الصورة بالبيض، وهذا ما ينزاح بنا إلى قوانين التحولات السائلة ومحاكاتها المغايرة عبر أزمنة متعددة، وصراعات لم تنتهِ عند نقطة محددة، بل أن هناك من يحاول أن يطرق على الأبواب ليحرك الساكن ويؤكد وجوده. قدم مسرح المستحيل عرضا مسرحيا يلامس خصوصية الفرد العراقي ومعاناته المرتبطة بطبيعة البيئة، وشكل الموروث الشعبي المتمثل بالأمكنة والغناء والحرف المهنية وايضا الزي. وفي نهاية العرض المسرحي عم الصمت، وكانت هناك لحظة جلوس وعناق، وايضا ترقب وانتظار، ليطرق الجرس علينا أن نتهيأ للسفر أو الهجرة نحو المجهول.