الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم والبحث العلمي

جـــــــــــامعة الـــــــــــدكتور مـــــــــولاي الطـــــاهر- سعيدة-

كليـــــــــــــة الآداب واللغـــــــــات والفنـــــــــــون

قســـــــــــم الفنـــــــــــون

شعبة فنون العرض المسرحي

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكـــــــــــــرة تخرج لنيـــــل شهـــــادة

مـــــــــــاستر ل.م.د تخصص نقـــــــد العرض مســـــرحي

الموسومة بـــــــــــــ:

تأويلية العرض المسرحي وجمـــــالية التلقي

من إعداد الطالب: تحت إشراف الأستاذ:

بلهـــــادي سمير أ. بغالية أحمد

السنة الجـــــــــــامعية: 2019-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى من علمني النجاح و الصبر... إلى من علمني العطاء بدون انتظار... أبي.

إلى من علمتني و عانت الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه... إلى من كان دعاؤها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي... أمي.

إلى جميع أفراد أسرتي العزيزة و الكبيرة كل باسمه أينما وجدوا.

إلى ملاكي في الحياة أينما كان.

إلى أصدقائي رفقاء دربي من داخل الجامعة و خارجها.

إلى الأستاذ المشرف برجي عبد الفتاح، إلى أساتذتي الكرام الذين أناروا دروبنا بالعلم و المعرفة.

إلى كل من يقتنع بفكرة فيدعو إليها و يعمل على تحقيقها، لا يبغي بها إلا وجه الله و منفعة الناس.

إليكم أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

أرى لزاما علي تسجيل الشكر و إعلامه و نسبة الفضل لأصحابه، استجابة لقول النبي ﷺ : «من لم يشكر الناس لم يشكر الله».

و كما قيل :

علامة شكر المرء إعلان حمـــده فمن كتم المعروف منهم فما شكر

فالشكر أولا لله عز و جل على أن هداني لسلوك طريق البحث و التشبه بأهل العلم و إن كان بيني و بينهم مفاوز.

كما أخص بالشكر أستاذي الكريم و معلمي الفاضل المشرف على هذا البحث الأستاذ برجي عبد الفتاح، فقد كان حريصا على قراءة كل ما أكتب ثم يوجهني إلى ما يرى بأرق عبارة و ألطف إشارة، فله مني وافر الثناء و خالص الدعاء.

كما أشكر السادة الأساتذة في قسم الفنون كلا باسمه و كل الزملاء و والى أصدقائي محمد ،مصطفى ، بوحفص ،حسين ،أنس ،معمر،عماد،قادة،يحي وكل من قدم لي فائدة أو أعانني بمرجع، أسأل الله أن يجزيهم عني خيرا و أن يجعل عملهم في ميزان حسناتهم.

مقدمة:

إن المسرح كيان وعلم مستقل بحد ذاته ، فهو أبو الفنون فلا يختلف عن هذا التعريف إلا قليل ، فالمعروف أن المسرح يهذب الذات من خلال الرسائل التي يبعثها سوءا مباشرة أو غير مباشرة فلهذا العلم عدة عناصر مكملة لبعضها البعض بطريقة تبدوا غريبة للبعض وبشكل رهيب حيث يبدوا من الوهلة الأولى انه كيف لكل هذه العناصر المعمقة أن تشكل في الأخير هذه اللوحة المتوازنة ، ولكن بعد التعمق في هذا العمل ودراسة أشكاله وعناصره تجد عكس ذلك فتستحوذ عنك آليات المسرح فتتذوق طعم الانجاز وطعم الأفكار والرسائل الموجهة للمتلقي التي من خلالها يمكن أن تصلح النشء وتداوي الذات البشرية من عدة أمراض العصر ، لذا أردت ان انقل للقارئ الفهم الصحيح بالتقريب عن ما يسمى نظرية التلقي وعلاقتها بين العرض والجمهور فان جماليات التلقي التي أبدع فيها المنظرون على مر العصور فالظهور الفعلي لهذه النظرية كان في ألمانيا سنة 1970 من طرف "ياوس" فالتلقي المقصود به هو العلاقة بين الخشبة المسرحية (الركح) والصالة أي الجمهور وبالتالي هناك إشارات ورسائل تخرج من الصالة يتلقاها المتفرج المتابع للعرض المسرحي فهو يتأثر بها مباشرة لأنه هو المعني بالدرجة الأولى في هذا العمل الفني وتلك الرسائل تأتي من جميع عناصر العمل المسرحي فبعضها من تخطيط المخرج سواء بطريقة بحتة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة تتغلغل داخل الذات الداخلية والوجدانية للمتفرج (المتلقي) بدون أن يشعر بذلك وبعض تلك الرسائل تكون مثلا من الممثل نتيجة عوامل طارئة مثلا أو قراءة خاصة بالممثل وتأويل خاص به وفي مثل هذه الحالة حريُ بنا أن ندرج ديناميكية تلقي الجمهور من طرف الممثل فبتلك الرسائل يمكن أن تحيي في الفرد صفات كانت دفينة في الوجدان ليبدأ في عملية إصلاح النفس ،لأن أساس المسرح بطبيعة الحال هو المحافظة على الأخلاق الحميدة والنبيلة.

ومن خلال هذه الدراسة المتواضعة جاءت إشكالية البحث كالأتي:

كيف يمكن أن يكون تأويل عناصر العرض ذو رسائل لها جماليات يتلقاها المتفرج؟

لتندرج بعد هذه الإشكالية الأسئلة التالية:

ماهي الرسائل التي تبعثها الخشبة للمتلقي؟

ماهي آلياتها وكيف يمكن توظيفها؟

كيف يمكن لقراءات خاصة من الخشبة أن توصل رسائل للمتلقي؟

ماهي مضامين التلقي وكيف انه من أهم عناصر العرض المسرحي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية تحددت معالم خطة البحث و التي اشتملت على فصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة.

ففي الفصل الأول:

أوسمته بمبحثين ففي الأول كان " مفهوم العرض المسرحي" و"عناصر العرض المسرحي المادية" وفيه تطرقت إلى السينوغرافيا ومفهوم الممثل وتاريخه ومدارسه التاريخية،وبعد ذلك الماكياج والملابس المسرحية و الماكياج المسرحي ووظيفته،وكذلك الملابس المسرحية وفي عصر النهضة و أثر الإضاءة على الماكياج وأثر الماكياج على التكوين المسرحي وبعد ذلك كان لزام أن أتطرق للإضاءة المسرحية ووظائفها الفنية وخصائصها ومصممها.

وفي آخر الفصل انتقلت إلى النص الدرامي. وفي المبحث الثاني تطرقت الى مفهوم التلقي وكان علينا فيه أن نتطرق إلى مفهوم المتلقي و جماليته وبعد ذلك التلقي المفهوم والنشأة وفيه العنصرين البارزين عند "ياوس" وعند "ايزر"وفي ختام المبحث والفصل ككل كان لابد من التطرق إلى التلقي المسرحي.

أما الفصل الثاني:

كان فيه مبحثين في الأول وحتى تكتمل الدراسة غايتها و هدفها عمدت في الفصل إلى دراسة تطبيقية تحليلية لمسرحية " القراب والصالحين" للمخرج (نبيل بن سكة) و التي اشتملت على ملخص للمسرحية وكما نعرف لكل مسرحية بطاقة تقنية فكان عليا ذلك في بحثنا لننتقل إلى حبكتها وبعد ذلك "تحليل المسرحية تطبيقيا" وفيه التحليل السيميائي والتحليل الصوتي ،وأما المبحث الثاني فكانت هناك مجموعة أسئلة من الباحث موجه للمخرج، وختاما فقد وظفت في بحثي المنهج المتكامل أني اعتمدت على أكثر من منهج ومن بينها المنهج التاريخي والمنهج السيميائي.

و بحثي كأي بحث علمي لم يكن مميزا خاليا من العوائق و العراقيل من حين لآخر ومنها:

- قلة المكتسبات العلمية.

- عدم عثوري علي دراسات سابقة في هذا الموضوع باستثناء ما يُقرأ بين السطور.

إضافة إلى عدم تمكني من مشاهدة العرض في المسرح.

وفي الأخير أرجوا أن يكون هذا البحث المتواضع ثمرة نافعة لغيري.

المدخل
التأويل والمسرح

المدخل التأويل والمسرح

تعريف التأويل لغة واصطلاحا

أ-في اللغة:

مادة (أول) في كل استعمالاتها اللغوية تفيد معنى الرجوع، والعود، جاء في اللسان: (الأول: الرجوع: آل الشيء يؤول أولاً ومآلاً: رجع، وأول إليه الشيء: رجعه، وآلت عن الشيء: ارتددت ...والإيل والأيل: من الوحش، وقيل هو الوعل، قال الفارسي: سمي بذلك لمآله إلى الجبل يتحصن فيه ...وقال أبو عبيد في قوله: **وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللّهُ** [آل عمران:7] قال: التأويل المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه، وأولته: صيرته إليه ...) "[1] وفي تهذيب اللغة: (وأما التأويل فهو تفعيل من أول يؤول تأويلاً وثلاثيه آل يؤول: أي رجع وعاد)"[2] وقال ابن فارس: (أول الحكم إلى أهله: أي أرجعه ورده إليهم... وآل الجسم إذا نحف، أي رجع إلى تلك الحالة، ومن هذا الباب تأويل الكلام وهو عاقبته وما يؤول إليه، وذلك قوله تعالى: **هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَاءتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ**[الأعراف:53]، ويقول: ما يؤول إليه في وقت بعثهم ونشورهم...) "[3]إذا التأويل هو ما أول إليه أو يؤول إليه، أو تأول إليه، والكلام إنما يرجع ويعود ويستقر ويؤول إلى حقيقته التي هي عين المقصود به "[4]وهذا هو المعنى الوارد في الكتاب والسنة.

ب- **التأويل اصطلاحاً عند العلماء:**

<u>الأول:</u> (أن يراد بالتأويل حقيقة ما يؤول إليه الكلام، وإن وافق ظاهره، وهذا هو المعنى الذي يراد بلفظ التأويل في الكتاب والسنة، كقوله تعالى: **هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَاءتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ**[الأعراف:53] ومنه قول عائشة – رضي الله عنها -: ((كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يكثر أن يقول في ركوعه وسجوده: سبحانك اللهم ربنا ولك الحمد: اللهم اغفر لي، يتأول القرآن)) "[1]

1- ابن منظور الأنصاري،لسان العرب،دار صادر ، بيروت،1968 ،ص(32/34-11).

2- محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي،تهذيب اللغة،دار إحياء التراث، العربي،بيروت،2001 ،ص(15/437).

3- أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، مقاييس اللغة ،دمشق،سوريا،1399هـ - 1979م ،ص(1/159).

4- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموع الفتاوى، دار الوفاء،السكندرية،مصر،2005،ص(13/293).

[1]- البخاري ومسلم ،صحيح البخاري ومسلم،دار الخلافة العلية،تركيا،1330،ص(817) (484).

2- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموع الفتاوى، دار الوفاء،السكندرية،مصر ، ص(68/70-4)

الثاني: يراد بلفظ التأويل: (التفسير) وهو اصطلاح كثير من المفسرين، ولهذا قال مجاهد – إمام أهل التفسير -: إن الراسخين في العلم يعلمون تأويل المتشابه، فإنه أراد بذلك تفسيره وبيان معانيه، وهذا مما يعلمه الراسخون.

الثالث: أن يراد بلفظ (التأويل): صرف اللفظ عن ظاهره الذي يدل عليه ظاهره إلى ما يخالف ذلك، لدليل منفصل يوجب ذلك، وهذا التأويل لا يكون إلا مخالفاً لما يدل عليه اللفظ ويبينه، وتسمية هذا تأويلاً لم يكن في عرف السلف، وإنما سمي هذا وحده تأويلاً طائفة من المتأخرين الخائضين في الفقه وأصوله والكلام، وهذا هو التأويل الذي اتفق سلف الأمة وأئمتها على ذمه، وصاحوا بأهله من أقطار الأرض، ورموا في آثارهم بالشهب...) "[2]وهذا التأويل الذي عناه أكثر من تكلم من المتأخرين في مسألة الصفات والقدر ونحوها.

وهو من أعظم أصول الضلال والانحراف حيث صار ذريعة لغلاة الجهمية والباطنية والمتصوفة في تأويل التكاليف الشرعية على غير مقصودها أو إسقاطها أو تأويل جميع الأسماء والصفات.

وأهل التأويل المذموم (مراتب ما بين قرامطة وباطنية يتأولون الأخبار والأوامر، وما بين صائبة فلاسفة عامة الأخبار عن الله واليوم الآخر، حتى عن أكثر أحوال الأنبياء، وما بين جهمية ومعتزلة يتأولون بعض ما جاء في اليوم الآخر وفي آيات القدر ويتأولون آيات الصفات، وقد وافقهم بعض متأخري الأشعرية على ما جاء في بعض الصفات، وبعضهم في بعض ما جاء في اليوم الآخر، وآخرون من أصناف الأمة وإن كان تغلب عليهم السنة، فقد

يتأولون أيضاً مواضع يكون تأويلهم من تحريف الكلم عن مواضعه ...) "[1]

ولقد اختلف علماء العامة اختلافا كبيرا في تشخيص الفرق بين التفسير والتأويل وتفرقوا بعدد عقول رجالهم (الأصنام) سواء بالرأي والاجتهاد الجزافي أو الموروث (...) حتى قال ابن حبيب النيسابوري : نبغ في زماننا مقرءون لو سئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل ما اهتدوا إليه» "[2]؟! وقد أنكر ابن تيمية المجاز- كما سيأتي- ولا يخفى أن المجاز عماد التأويل؟! وكذلك مشكلتهم في تصدرهم في مجال علم الكلام والأصول بل ويكادون أن يضيقوا ذرعا لوروده في القرآن الكريم! يقول أمين الخولي : «و أحسب أن منشأ هذا كله هو استعمال القرآن لكلمة التأويل، ثم ذهاب الأمويين إلى اصطلاح خاص فيها، مع شيوع الكلمة على ألسنة المتكلمين من أصحاب المقالات والمذاهب» "[3].

وكعادة مدعي أهل السنة الذين بدل أن يعترفوا أنهم تنطعوا عند ما أخذ رجل عن واعظ سلطان الذي قوى مركزهم بالسيف والمال لينصبوا أنفسهم وكلاء عن السنة، وتعصبوا عنادا وان بدا جهلهم وانحرافهم عن الحق، فقد وقعوا بالخلط والخبط بتأويل التأويل ولو على غير مراد التأويل بل بما انتجته عقول رجالهم الذين سموهم مكابرة بالأئمة ؟! وبعد فترة عسيرة وعلى مدى العصور توصلوا إلى أنه يعني : «صرف اللفظ عن المعنى الراجح من المعنى المرجوح إليه يقترون به» ! وهذه القاعدة كشبيهاتها من الادّعاءات العريضة الفارغة التي يحكمها الهوى والارتجال بل التعصب الأعمى الغير مستند على هدى ولا كتاب بل وعقل

سليم. لحيرتهم أن ما ذكره الماتريدي وأبو طالب الثعلبي، والبغوي ، والكواشي وغيرهم من المتأخرين من تعريفات فيكون بينهما تباين ؟!!"[4]

وهنا أحاول توجيه وتسديد انحرافهم - وإن كانوا يدعون أن كل ما عندهم الحق وغيرهم الباطل- بأنه ينبغي وضع ضوابط معينة- علمية ولغوية وتفسيرية - وإلا يستحيل تأويلا مستنكرا ، يمكن الهوى والاعتقاد. وعليه فالتأويل فيه مطالب بأمرين :

أ-بيان احتمال اللفظ للمعنى الذي ادعاه.

ب - بيان الدليل الموجب للعرف إليه في المعنى الظاهر"[1].

فكان لا بد أن ننعي عقولهم القاصرة وفهمهم الموصل إلى الضلال - الذي أوقعهم بالتجسيم والتشبيه - وإن كان علينا تحمل اتهاماتهم وطعونهم المتعصبة فنقول رأفة بهم : ما تقولوه وما اعتقدوه من أن المتشابه ما أريد به خلاف ظاهره، ووصفه بأنه اصطلاح محق وهذا لا يمكن استفادته من قوله تعالى : { **هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتابَ مِنْهُ آياتٌ مُحْكَماتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتابِ وأُخَرُ مُتَشابِهاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ ما تَشابَهَ مِنْهُ ابْتِغاءَ الْفِتْنَةِ وابْتِغاءَ تَأْوِيلِهِ** } [آل عمران : 7].

إن المتشابه إنما هو متشابه من حيث تشابه مراده ومدلوله- تشابه على من وضع نفسه ندا لأهل الذكر والراسخون في العلم- وليس المراد من التأويل والمعنى المراد من المتشابه حتى يكون المتشابه متميزا عن المحكم بأن له تأويلا- حسب فساد عقولهم ومعتقدهم الباطل- بل التأويل يشمل المحكم والمتشابه ! كما أن ليس في القرآن آية أريد فيها ما يخالف ظاهرها، وما يوهم ذلك من الآيات وإنما أريد بها معان تعطيها كما آيات أخرى محكمة- لو كنتم أهل السنة كما تزعمون- والقرآن يفسر بعضه بعضا "[2]؟!

وهناك ارتجال وصرعة من صرعات ابن تيمية المعهودة، بأن يكابر بفرض ما يفرزه عقله- ولم لا والاجتهاد بالرأي مفتوح حتى للجهلة- حيث قال : إن المراد بالتأويل هو نفس المراد بالكلام، فإن كان الكلام طلبا كان تأويله نفس العقل المطلوب، وإن كان خبرا كان نفس الشيء المخبر به، وعليه فالتأويل هو نفس الأمور الموجودة في الخارج سواء كانت ماضية أو مستقبلية- هذه طبيعته بأنه لا يحترم حتى عقول سلفه- فإذا قيل (طلعت الشمس) فتأويل

هذا نفس طلوعها وهذا الوضع والعرف، وهو لغة القرآن التي نزل بها- كعادته لا يتحرّج ولا يتّقي من أن ينسب الأمور للقرآن وإجماع أهل السنة والجماعة وما هي كذلك- فتأويل الأحاديث التي هي رؤيا المنام والتي تأولها يوسف عليه السّلام في نفس مدلولها الذي تؤول إليه "[1]؟! بل هذا من سخف التأويل البعيد والمرتجل ممن ليس من أهل هذا العلم بل من المتطفلين عليه! الحق في تفسير التأويل إنه الحقيقة الواقعية التي تستند إليها البيانات القرآنية من حكم موعظة أو حكمة، وأنه موجود لجميع الآيات القرآنية لحكمها وتشابهها، وأنه ليس من قبيل المفاهيم المدلول عليها بالألفاظ، بل هي من الأمور العينية المتعالية من أن تحيط بها

1- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموع الفتاوى، دار الوفاء،السكندرية،مصر2005،ص(13/287).

2- الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (ت 406 هـ) نحوي ، مفسر، بغية الدعاة ص 227. الاتقان 2/ 173.

3- أمين الخولي، التفسير، معالم حياته ، نهجه اليوم ص 6. نقلا عن التفسير والمفسرون للذهبي 1/ 19.

4- الاتقان 2/ 273، البغوي، تفسير البغوي 1/ 18 البرهان 2/ 149.

[1]-أنظر : ابن تيمية ، مجموعة الرسائل الكبرى - رسالة الإكليل - 2/ 17. بيروت 1392 هـ .على طبيعة ابن تيمية تكلفا وعنادا ثم يحمل السلف وأهل السنة إفرازات تعصبه الذي لا واقع له!

[2]- للمزيد راجع الميزان : 3/ 38، تفسير آية -7- من سورة آل عمران.

شبكات الألفاظ، وإنما قيدها الله سبحانه بقيد الألفاظ لتقريبها من أذهاننا بعض الشيء فهي كالأمثال تضرب لتقرب بها المقاصد وتوضح بحسب ما يناسب فهم السامع "[2].
ويستفاد مما تقدم أن المفسر يحذر أهل السنة والجماعة، بأنكم قد تعملون الرأي والارتجال في كثير من ادعاءاتكم في فرقكم- مذاهبكم- ولكن حاذروا في كتاب الله تعالى أن لا يجوز لكم التأويل إلا ضمن ضابط قرآني- لا قياسات عقولكم ولا استحسانات أهوائكم- وبأقلها حتى لا تتجاسروا على القرآن ومراميه العالية، كما ضيقتم الإسلام بمنع غير مذاهبكم وفرقكم الجامدة، المحددة وكان العقبة لمنع تحرير العقول وكشف معاني الإسلام العليا والتي يدعو إليها القرآن ؟! فنورد مثالا على ذلك، لما جاء في قوله تعالى : { **وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا** } [الإسراء : 35].
فإنه حسب تأويلاتهم القاصرة المعهودة، لم يكن الميزان- كما جمد عليه السلف- إلا تلك الآلة القديمة وما دونها بدع، لأنه خلاف الظاهر من الكيل والوزن. ولكن علماءنا أعطوا القرآن منزلته البصيرة الآفاق، بأن جعلوا المراد من التأويل في الكيل والوزن الوضع الاقتصادي والسوق والمعاملات التجارية، وهذا ليس خلاف الظاهر من الكيل والوزن، بل هو حقيقة خارجية ومعنى أوجدت في الكيل والوزن، تقوى وتضعف بواسطة استقامة المعاملة وعدم استقامتها. علما أن الآية لم تزل دلالة لفظية على هذه الحقيقة الخارجية "[3]

وأن الناس إذ خسروا بالتطفيف.

التأويل وعلاقته بالفن:

إنّ الفن المعاصر يقوم بطبيعته على مقولات الرّفض والتجاوز والسّخرية التي ظهرت مع البوبارت في بداية القرن العشرين وازدهرت منذ سنوات الخمسينات. ولكنّ من قوّة الفنّ أن يقع طرح هذه المضامين الثوريّة داخل ثقافة تأمّليّة وفكريّة تقوم على الاستعارة والمجاز الخلاّق وتستدعي التّأويل .
إذ أنّ قابليّة التّأويل هي شرط تميّز العمل الفني عن أيّ شيء آخر وإلاّ سقط في المباشرتيّة والاستفزاز المباشر الذي لا يحتاج إلى تأويل. كما أن السّخرية تحطيم للذّات كما قال هيغل، من أجل إعادة بنائها وترميم بنية العقل التاريخي، وهو أحد المرجعيّات الفلسفيّة للفنّ المفاهيمي وبعض أشكال الفن المعاصر.
إذ للفن تاريخ متنام وملوّن ... و ما وقع في قصر العبدليّة، هو تحويل بعض الأجنحة إلى حلبة للتّطاحن الإيديولوجي، لتنتقل رحى المعركة السّياسيّة والثقافيّة بين يمين ويسار، سلفيّ وحداثيّ، أبيض وأسود... من الشارع والفضاء العام إلى قاعة المعرض والفضاء المغلق، دون ألوان تذكر. ومن ثمّة، تخرج من سجلّ المفاهيم والمعرفة إلى سجلّ التّسطيح الحسيّ والمباشر القابل للاستهلاك الإعلامي، في غياب قوّة الاستعارة، بفعل سيطرة الاستفزاز

[1]-ابن تيمية ، مجموعة الرسائل الكبرى- رسالة الإكليل- 2/ 18 وانظر : التفسير والمفسرون 1/ 17.
[2]- للمزيد راجع الميزان : 3/ 49.
[3]- للمزيد انظر : القرآن في الإسلام- الطباطبائي- الإسراء : 35، ص 45.

المباشر في بعض الأعمال القليلة، بالقياس إلى كمّ الأعمال المعروضة. استفزاز لمنظومة القيم ومشاعر المواطنين وتجريحهم بكلمات سوقيّة ونابية مرافقة لبعض الأعمال المعروضة، بل وإثارة حفيظة الجماعات المحافظة وخاصّة منها السّلفيّة. ومن ذلك سوء التوظيف المعرفي لمشهد الرّجم ... وقصور في التّعبير عن حاجتنا إلى حقوق الإنسان والقصد المباشر للإهانة والتجريح أمام ضعف الممكنات التّأويليّة وانعدامها القاطع في أعمال أخرى .

وهكذا، فمن جملة زهاء المائة والثمانين قطعة معروضة، يقع تجميع القطع الأكثر إثارة في فضاء بعينه وهو ما يؤكّد وجود نيّة للإثارة ومقصديّة واضحة في حين أن الفنّ المعاصر حسب منظّريه الأمريكان والفرنسيّين والألمان يقوم على توفّر نسبة هامّة من الغموض الإشكاليّ لهذه المقصديّة. وأن يقع تجميع الأعمال الأكثر وضوحا دلاليّا وإثارة في قاعة بعينها، هو خطأ تنظيميّ أيضا يتحمّلّة من يقوم بدور كوميسير المعرض، الذي كان يمكن أن يوضّح موقفه ويدافع عن خطابه من وراء صياغة مادّة المعرض وأبعاده وأهدافه للناس عوض أن يلتزم بالاختفاء عن المنبر الإعلامي، على الأقلّ .

إذ الفنّ المعاصر يفترض وجود خطاب تنظيري واستراتيجيّ مباشر وربّما ندوة بتشريك نقّاد ومنظّرين ومؤرّخين وأساتذة في علوم الفن إن لزم الأمر، لنشر المفاهيم المشتغل عليها... ودعم الحوار وتحويل المادّة المعروضة إلى فعاليّة ثقافيّة حيّة... إذ الفنّ اليوم، معرفة ومفاهيم تتطلّب حدّا أدنى من الثقافة النقديّة. وفي ربوعنا، ما نزال نفتقر إلى ثقافة نقديّة سيّارة تواكب هواجس المبدعين وترعاها. لذلك كان الفن مفتقدا لأهدافه في البناء والانخراط في السّيرورة الاجتماعيّة، بل كان الفنّ زينة وتلميعا لتظاهرات أخرى ميتا جماليّة من طبيعة سياسيّة وتنشيطيّة... فيما وقعت تنحية مجلّة فنون منذ سنة 1987... وغيرها من المنابر المهتمّة بنشر الثقافة الجماليّة والفكر التشكيليّ الحديث والمعاصر. فيما تعمل وزارة الثقافة الآن على إعادة إصدارها .

كما يقوم الفنّ المعاصر على المشاركة ، مشاركة الجمهور، النّاظر المتأمّل، المتفرّج (عندما يتحوّل العمل الفني إلى فرجة) في تكوين عناصر العمل الفني بما فيها العنصر السّيميولوجيّة، عبر تعدّديّة القراءة ومن خلال الجهد التّأويليّ. فما الذي يبقى للعمل الفنّي إن كانت مضامينه المقصديّة واضحة ولا تحتاج إلى العناء التأويليّ الممتع ؟

وفي غياب اشتغال الخطاب الفلسفي والجماليّ والنقدي والمعرفي والمفاهيميّ الذي يوضّح أدبيّات الفنّ المعاصر للناس بالتوازي مع التظاهرات نفسها ومع ارتباط بنية الذائقة والتواصل الجمالي بما هو فهم مباشر وسطحيّ ، تصبح المسألة الثقافيّة كلّما تعلّقت بهذا الفن معرّضة لسوء الفهم والإضمار والحكم المسبق على عمليّة الإنتاج نفسها. وذلك لدى كلّ من الفنان المعني، الذي وظف الفنّ لحسابات إيديولوجيّة غير جديدة، وباعتبار أن المباشرتيّة تقتل التعبير الفنيّ... ثمّ لدى الجمهور القاصد للمعرض والمقصود بهذه المضامين، باعتبار أنّه مجبر لا محالة، دون حرّيّة في النظر والتّأويل، على التعاطي مع هذه المقصديّات الواضحة والصّريحة ، أو التي تبدو كذلك، صراحة دون إضمار، والمتعلّقة بالإثارة والتّجريح... من خلال رؤية إلى الفن بما ليس منه .

وهكذا، وقع تحميل العمل الفنيّ ما لا يتحمّل، وكان الاعتداء على الفنّ نفسه قبل أن يكون اعتداء على منظومة القيم والنّاموس الأخلاقيّ واللّغوي العام ومقوّمات الانتماء... لدى هذا

الطرف أو ذاك. بل إنّ بعض اللّوحات تحوّلت إلى سبّورة للكتابة أو يافطة أو لافتة للتنديد السياسي ضدّ هذا الحزب أو ذاك... وكان يمكن أن تُرفع في الشارع، في مظاهرة سلميّة مثلا، وليس في معرض تشكيليّ. بل كأن حضور النصوص المكتوبة في اللوحة، في هذا المثال بالذات، هو إقرار بعجز التعبير التشكيلي عن النفاذ إلى مباشريّة المضمون السّياسيّ، وهو انزلاق باللّغة التشكيليّة من حقل الخطاب الفني، البصريّ والحسّي والتأويليّ والحافّ، إلى خطاب تقريريّ لا تختصّ به ...

واضح إذن، أنّ المسالة ثقافيّة بالأساس قبل أن تنحصر في أقانيم الإيديولوجيا وصلفها المتعجرف الذي يسيء إلى الفنّ والفنّان وهي تتعلّق بإشكاليّة التلقّي : كيف ننظر إلى الأعمال الفنيّة؟ بأيّ عين نرى وبأيّ نظر نفكّر وبأيّ فكر ننظر ؟

ولقد أهدتنا الثورة مكاسب رائعة في مجال تحرير الكلمة، الإعلاميّة والأدبيّة... ولكنّنا حتى نظفر بتحرير مواز للصّورة الفنيّة، لا بدّ من تحرير النّظر إلى الفنّ والخلاص من كلّ الصّور الماكثة والقابعة في مستوى الذاكرة التي تسبق العمل الفنيّ والفعل الإبداعي نفسه، لتصبح سلطة تكيّف طريقة النّظر إليه. وهو ما يجعل المخيال الفنّي خاضعا لبرنامج سابق، فيما يصبح البعد التّأسيسيّ للفنّ خاضعا لما هو ماضويّ فيفقد قيمته الاستشرافيّة والثوريّة، في حين أنّ النّظرَ إبداع كما قال ماتيس .

لكنّ تحرير النّظر لا يعني تمرّد النّاظر. إذ أنّ نظر النّاظرين، في عديد اللّغات، حراسة ورقابة وذلك موطن الإشكال المفاهيميّ الذي نتخبّط فيه اليوم على مستوى اجتماعيّ. ومن عبقريّة الفنّ وذكائه المبدع أن يعرف الفنان كيف يتحرّر وماذا يحرّر، وبنفس القدر، ماذا يحرس بين ما ينظر وكيف وماذا يراقب ؟ فيما تكمن قوّة العمل الفنّي عندما يرتجّ أمام أعيننا في حلاوة الغموض .

كلّ فنّان رافض وثائر وجريء يحتمل في ذاته شيئا من التّمثل للمنظومة القيميّة والتاريخيّة التي يتحرّك فيها. وإلا كان رفضا من أجل الرّفض وعبثا من أجل العبث. لكنّ الفنّان هو من يعرف كيف يرقص بأساليب مختلفة على حبل واحد. ومعرض العبدليّة لم يكن محتاجا إلى عدل منفذ، بل إلى ناقد فنيّ منقذ، ينقذ الفن من هذه المزالق وعين الجمهور من الأحكام الجاهزة والحساسيّات المسبقة و قاعة المعرض نفسها من الحسابات والعقبات .

إنّ النّظر إلى الفنّ تربية وتنشئة وخبرة متنامية ومشروع معرفة جماليّة وإنشائيّة ونقديّة وليس مسألة إجرائيّة نتعلّمها في لحظات، بعد سنوات من الجمود الذي ارتبط فيه الفنّ بالزّينة والفولكلور. وكم معرض أو مهرجان أو تظاهرة سنويّة للفنون التشكيليّة تبدأ وتنتهي وعدد الفنّانين أكثر بكثير من عدد أفراد الجمهور الزّائر. ذلك لأنّ الناس لم يتعوّدوا على التّردّد إلى المعارض الفنيّة منذ نعومة أظافرهم. والفرصة ملائمة الآن للتّأمّل والنّظر وإعادة النّظر والتّواصل المباشر، وجها لوجه مع الأعمال الفنيّة، في المعارض أو حتى في متاحف الآثار، ومخالطة الفنانين عن قرب... ولكن كذلك فتح العديد من الكتب. وحقّا، إن شعبا لا يقرأ، شعب لا ينظر. وعندما لا نحذق النّظر (بالبصر أو بالبصيرة)، يتعذر علينا أن نفكّر وأن نكتب التاريخ والمستقبل... والنظر مستمر."[1]

[1]-يُنظر : خليل قويعة:الفن وقابلية التأويل، الموقع:
https://www.turess.com/assabah/71071

التأويل والمسرح:

التأويل وأبعاده الجمالية في المسرح:

إن التأويل السيميائي المسرحي في حقيقته عبارة عن تصور فلسفي ناجم عن رؤى وأفكار اتخذت من تشكل المعنى موضوعا له وصبح تعريف الدليل التأويل يستند إلى تصور فلسفي بتجلياته الرمزية و التواصلية مستندا على الكتب السكولاتية(*)(Scolastique)والمنطق الرواقي ومن بين الأمثلة التي نقترحها عل المتلقي حول الفلسفة الغربية وإسهاماتها

في بناه نظرية سيميائية تأويلية في المسرح نجد الفلسفة التأويلية التي أسسها ديكارت (Descartes)والتي تقوم على تأويل اللون والصوت و الكلام(Parole)ووضوح الفكرة ودلالتها؛ وهذا ما ينسجم تماما مع المسرح بوصفه أنساقا كونيةتخضع لمبدأ التأويل لتشمل كل الخطابات بشتى أنواعها؛ وعليه فالفلسفة الديكارتية مهدت لسيميائية الحلقة التأويلية (Le cercle herméneutique)المسرحية المقبلة التي ترتكز على التي ترتكز عل لغة الفعل (D'actionLangage) المرتبطة باللغة الإشارية كالحركاتوملامح الوجه ونبرات الصوت؛ فتغدو بذلك أنساق المسرح كأنها فسيفساء تأويلية.

فإذا قمنا بعملية استكشافية لسبر أغوار سيمياء التأويل في المسرح وفقا للمقاربةالجديدة نجدها تقترب من التفكير اللغوي الذي أسسه دوسوسير(De Saussure) في كتابه الموسوم(محاضرات في الألسنية العامة) عندما تحدث عن دورالتأويل السميوزيسي في ربط العلاقة بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié)."[2]

كما ميزدوسوسير(De Saussure) بين اللسان (Langage) واللغة (Langue)والكلام فكل هذه الأنساق أدوات إجرائية في المنظومة التأويلية في المسرح؛فاللغةجزء من اللسان الذي هو نظام عام للغة، ويضم اللسان كل ما يتعلق بكلام الممثل،واللغة المسرحية ما هي إلا واقعة اجتماعية مجسد ثنائية الآنية(Synchronie) والزمنية (Diachronie)؛ فالآنية تدرس تأويل العلاقات النفسية والمنطقية التي تربط مفرداتالعمل المسرحي، والتي تشكل نظاما عاما في العقل الجماعي للمثلين في حين أن الزمنيةتدرس تأويل العلاقات التي تربط المفردات المتعاقبة بوصفها مفردات لا يدركها الممثل،وتحلبعضها محل البعض الآخر دون تشكيل نظام.

وليس بعيدا عن التصور السوسوري للفعل التأويل في المسرح استحدثبيرس(Pire)مصطلحا آخر أطلق عليه اسم الفعل الافتراضى (Virtuel Acte) الذييربط بين الموضوع المدرك ومجمل الترسيمات الاجتماعية والثقافية للعمل المسرحي؛ فالأنموذج

(*)السكولاتية(Scolastique):ظهرت المدرسة السكولاتية في القرون الوسطى واستمرتحتى أوائل عصر النهضة، وتنطلقالمدرسة من المنطق الارسطي، ومفهومه لما وراء الطبيعةوتلتقي مع المنطق الرواقي في كثير من الأمور لعل أهمها الاهتمام باللّغة كونها أداة فعالةتُساعدعلى تأويل المعنى. (يُنظر:أحمد مؤمن : اللسانيات(النشأة والتطور) ديوان المطبوعاتالجامعية، الجزائر،2002،(د.ط)،ص:31-32).

[2]-ينظر:

Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique Générale, Ouvrage présenté : Dalila Morsly, entreprise Nationale .Des Arts graphiques, Algérie,1990, P: 109

المستحضر في ذاكرة الممثل مأخوذ من المجتمع، وعن طريق التجربة الإدراكية للعوالم الخارجيةيمكن نقل العالم الخارجي عن وضعه الأصلي داخل المجتمع إلى دائرة المفاهيم المجردة التي يمنحهالركح المسرحي الذي يقود إلى إنتاج السلوك السيميائي للفعل التأويلفي المسرح الذي هوفي المسرح الذي هوالركح المسرحي الذي يقود إلى إنتاج السلوك السيميائي للفعل التأويلفي جوهره حالة ثقافية، وكل ما هو موجود في المسرح يستند إلى مضامين اجتماعية وثقافية،ولهذا يرى "أمبرتو إيكو" في كتـابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) أن الفضل يعودإلى بيرس (Peirce)في إرساء دعائم نظام تأويل للفعل المسرحي يمر عبر . ميكانيزم خاصيُسمىالسميوزيس."[1]

أما فيما يتعلق بالنص المسرحي تحدث بارط (Barthes) في مؤلفه (لذةالنص) عن التأويل النصي ودوره في تحقيق اللذة النصية(Le plaisir de texte) في المسرح بوصفه يعمل عل توليد الدلالة ويكشف عن المعاني وأنماط وجودها داخل النص.[2]

وفي حديث بنفنيست (Benveniste)عن الأنظمة السيميائية ووظائفها التأويليةفي المسرح أشار إلى العلاقة التأويلية التي تضطلعبدور سيرورة التدليل في المعنى عندماتحدث عن سيميائية القول، والتي تتجل في تحليلغير لغوي (Analysetrans-linguistique) للأنظمة التأويلية للغة المسرحية.[3]

لذلك فلقد أجمع الدارسون عل أن الفعل التأويل في المسرح عبارة عنوحدات ثقافية منتظمة وفق تفاعلات لا يمكن إدراكها إلا باستحضار سياق معين، ومنهفالنسق التأويل شبكة غنية من العلاقات الملزمة للمعنى في المسرح، وكل محاولة لتحديدمط المعنى المسري يجب أن يمر بالضرورة عبر إعادة بناء هذه الشبكة العلائقية التي تخضعبدورها لإجراء تحليلي لإعادة منطقها الداخلي الذي رسمه المؤلف/الدراماتورجي

وفعل التأويل لا يمكن أن يتشكل إلا بوجود روابط تقابلية؛ كالتي أشار إليهاكل من قريماس (Greimas)وكورتيس (Courtés) في كتابيهما الموسوم (القاموس المعقلنلنظرية اللغة) أين تحدثا عن العلاقة التأويلية بين الغياب(Absence)/القصد الحقيقي والحضور

(Présence)/القصد الظاهر ؛فالغياب فعل تأويل للحضور في المسرح.[4]

---

[1]ينظر:رولانبارط: لذة النص، تر: فؤاد صفا و الحسين منحبان، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2001، ط2، ص:63-62.

[2]ينظر:رولانبارط: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا و الحسين منحبان، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2001، ط2، ص:63-62.

[3]ينظر: ميشالأريفيهولوبيانيهوجانكلودجيرووجوزيفكورتس: السيميائية (أصولهاوقواعدها)،ترجمة :رشيدبنمالك،ص:41.

[4]أنظر:

A.J.Greimas .J. Courtés: sémiotique (Dictionnaire Raisonné de la Théorie du la langage),Hachette Université, Paris, France,1997, p:01

[2]بول ريكور: نظرية التأويل(الخطاب،فائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركزالثقافي العري، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ط1، ص:64.

[3]ينظر: أسمد يوسف:الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1، ص:149.

[4]فيليبفانتيغم : تقنيةالمسرح،ترجمة: بهجشعبان،منشوراتعويدات،بيروت- باريس،لبنان، 1985 ط3،ص:19.

واذا انتقلنا إلى تشومسكي(Chomsky) فإنه يرى أن فعل التأويل في المسرحيتشكل عبر المكون الدلالي ؛ لذلك فإنالسيرورات التأويلية متنوعة كونيا تحمل سلسلة من المسارات الداخلية التي ثق روابط فعلية أو ضمنية؛ لأن تأويل السميوزيس يقود المؤولإلى ترجمة العلامة ضمن سيرورة تلغي من حسابها مقولة المرجع(Référent)،وتستحضرنص ثقافة المسرح بوصفه العنصر الوحيد الذي يمكن من خلاله إرساء نقطة نهاية ضمنتصور دلالي لأن العلامةعلى حد تعبير بيرس(Peirce)مستودع لعدد هائل منالوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متعددة، وسيرورة التأويل النصي فيالمسرح تجعل المعنى « ينفتح عل عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات،وإمكانية انفتاح النص عل قراءات متعددة هو النظر الجدلي للاستقلال الدلاليللنص».[2]؛ فيتداخل بذاك وعي القارئ/ المتلقي بالنص المسرحي.

وهذا ما نلمسه عند "أحمد يوسف" في كتابه(الدلالات المفتوحة) الذي يرى أنعملية تأويل السميوزيس في المسرح تحتاج إلى علامات أخرى لتنتج لغة واصفة تظل فيتجديد مستمر لا مجال فيها لتكرير مسبق.[3]

الحديث يختلف عن مفهوم الفعل التأويل المسرحي في النقد المعاصر، وبخاصةعند "جاك دريدا" الذي أعطى للتأويل المسري مفهوما تفكيكيا و الكشف عن المقاربة الجمالية الذي يمزج بين التجربة الفنية و الخبرة، فالعملية التأويلية المسرحية تبحث عن شبكة من العلاقات ذات طابع احتمالي؛ لأن الممثل يؤدي بلغة نظرية وسمعية. [4]

وإذا انتقلنا إلى سيمياء القراءة ودورها في الفعل التأويل المسرحي نجد هناك مايسمى بالتأويل الفهمي هذا الأخير الذي يمنحنا القدرة عل فهم سلوك الممثل من خلالاستحضار المنظومة السابقة، كما يمكن للفعل التأويل أن جيلنا إلى فهم الخطاب المسرحي ونوعية الاستيعاب الباطني التي تمنح القدرة عل سبر أغوار خفايا النصالمسرحي ، إذتبدأ قراءة المتلقي للنص المسرحي بعد نباية المرسل/المؤلف/الممثل من آلية الإنتاج؛ فتأخذبذلك صبغة التحريك لكتابة جديدة،وتتجل بوضوح سلطة القارئ التي يارسها على الخطاب المسري للوصول إلى مكمن المالية في المسرح من خلال ربط العلاقاتالتأويلية مع بعضها البعض، ولقد حاول تودوروفأحد كبار المدرسةالشكلانية الروسية أن حدد آليات القراءة التأويليةعند المتلقي في المسرح، فقسمها إلى ثلاثة أقسام:

القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة التقليدية التي يحاول من خلالها القارئ/المتلقي أن يستقرئ ملامح المؤلف/الدراماتورجى النفسية والاجتماعية.

قراءة الشرح والتعليق:وهي قراءة تيتم بتأويل النص المسرحي، لكنتها تأخذ منهظاهره ومعناه فقط، وفيها يكون القارئ/المتلقي رهين النص.

القراءة الشعرية: وهي قراءة النص المسرحي من خلال تأويل شفراته بناء عل معطياته؛ظاهره ومعناه فقط، وفيها يكون القارئ/المتلقي رهين النص[1].

فمن خلال آليات القراءة عن تودوروفيتراءى لنا أن قراءة الفعل التأويل فيالمسرح تتم عن طريق فهم إنتاج الرموز وتأويلها أين «يجد القارئ لديه إشاراتمختصرة»[2] وعلى التلقي أن يستخدم حنكته التأويلية في فك رموز الرسائل المشفر،وفي خضم هذا الطرح

[1]ينظر: أحمديوسف: الدلالاتالمفتوحة،ص:149.

[2]-ينظر:محمد عزام: النقد بين النص والمتلقي، الموقع: Awu :Http//w.w.w.google

نجد"بارط"يدعو إلى تأويل علامات النص المسرحي، فأخرج النص المسري من القراءة التقليدية إلى قراءة حديثة تستند أساسا إلىربط علامات العرض المسرى بالمنظومة الدلالية التي تشكل المعنى، وقراءة النصالمسرحي في ضوء الدرس التأويل تستند إلى قراءتين؛ قراءة النص في حد ذاته، وقراءةمابين السطور؛ لأن النص المسرحي نسيج من عناصر متغايرة يحمل في طياته علاماتمختلفة تحيل عل أنساق رمزية و ثقافية متعددة.[1]

وسيميائية الفعل التأويل في المسرح تستدعي تأويل أفق التوقع (Horizond'attente)؛ لأن أفق التوقع عملية تلق من نوع خاص لصيقة بالمرسل إليه/المتلقي، هذا الأخير الذي كلت كان قريبا من سياق إنتاج النتتص المسرى كان تأويله معه أقرب إلىالصواب، ومكن للمتلقي من خلالها أن يحدد الحقبة التاريخية المختلفة للأحداثالمسرحية.[2]

هذا ما ذهب إليه ياوس (Jauss)-المنظرين لنظرية التلقى- الذييرىأن دراسة تأويل أفق التوقع يساعد القارئ/المتلقي لكى يتعرف عل معنى النص الذييتم عل مستوبين:

المستوى الأول: تأويل مفاهيمالنتصوص المسرحية وربطها بالمفاهيم السابقة.

المستوى الثاني: ويتعلق بالقارئ/المتلقي الذي جتبد في تأويل رموز التصروس، وبهذا أعطى ياوس (Jauss)مفهوما فلسفيا لتأويل أفق التوقع جعل من خلالهالتصالمسري يرتبط بالأطر التارخية هذا الأخير الذي هو بمجموعة من الرموز في أزمنةمختلفة، و الرموز تولد و تتطور و تشتغل بالتكاثر انطلاقا من دلائل أخرى.[3]

كما حاول ياوس أن يحدد لنا جماليات الفعل التأويل في المسرح من خلال حديثه عنالمشروع التأويلي الذي يمر عنده بثلاثة مراحل، وهي: الفهم والتفسير والتطبيق.[4]

وهي مراحل تحقق نوعا من الجدلية الممالية التي تجمع بين المرسل و المرسل إليه، ويشترككل منا في السيرورة المؤدية إلى إنتاج وتأويل المعنى المسرحي.

والدارس لمسرح القسوة الذي جاء به الفرسي" آرتو"(Artaud) [(*)]يلمسشيئا من سيمياء الفعل التأويل في المسرح، وبخاصة عند حديثه عن الحركات الجسدية التيينتجها الممثل بوصفها محور العملية المسرحية.[5]

وإذا عرجنا إلى المسرح الفقير للبولوفيغروتوسك ((Gotowski)نلاحظ أنعمله القائم عل الاقتصاد في الوسائل يندرج في سيمياء الفعل التأويل في المسرحيصبح الرمز أحد الدوال الموسومةباستحداثه ما يسمى بمسرح الصورة الرمزية؛ حيثبالكثافة الدلالية[6]

---

[1]ينظر:محمد بوعزة : إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، منشوراتالاختلاف، الجزائر، 2011 ط1، ص: 39.

[2]ينظر: نديممعلا : فيالمسرح(فيالعرضالمسرحي،فيالنصالمسرحي،قضاياانقدية)،مركزالإسكندريةللكتاب،مصر، 2000 ،ط1 ،ص:13-12.

[3]محمدمفتاح: التلقيوالتأويل (مقاربةنسقية)،المركزالثقافيالعري،الدارالبيضاء،المغرب، 2001،ط2 ص: 52.

[4]ينظر: هانزروبرت - ياوس: علمالتأويلاالأدبي(حدودهوحامه)،ترجمة:

بسابركة،مجلةالعربوالفكرالعالى،مجلةالعربوعالمالفكرالعالمي،مركزالإنماءالقوي،بيروت،لبنان،ع3،صيف 1988،ص:54.

(واسمالكتابالأصلباللغةالفرنسية:

.Hans RebertJauss:limites et taches d'une herméneutique in pour herméneutique .exd.Gallimard .1982

(*)آرتود :(Artaud) هوآرتوأنطوانكاتبفرسيولدسنة

?1896،وتوفيسنة1948ملهتأثيربتصوراتهوآرائهعلالأدبالحديثبصفةعامة،وعلالمسرحبصفةخاصة؛حيثاستحدثشكلامسرحياجديداعرفب(مسرحالقسوة) منآثاره(المسرحونظيره)1938.يُنظر:

Le petit Larousse illustré, p:1178

[5]ينظر :ماريإلياسوحنانقصابحسن : المعجمالمسرحي،مكتبةلبنان،لبنان، 1997،ط1 ص: 446-448.

[6]محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتابالجزائريين، الجزائر،2003، ط1 ص:53.

و مكن للمتفرج أن يدلي برأيه في كل القضايا والمشاكل التي تثيرهاالمسرحية باستخدام النحت أين يقوم المتفرجون بنحت مجموعة من التأثيل كلغة رمزيةيعبرون من خلالها عن رأبهم باستخدام سيمياء النحت؛ لأن هذا الأخير عبارة عن علامةكبرى و سق اكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية وحتى الإيمائية؛ أين حتلالتص المسرى المكتوب حيزا ومكانة جزئية هامة داخل العملية المسرحية.[1]

وتتجل سيميائية الفعل التأويل في ما يزخر به المسرح بوصفه منظومة علاماتيةمفتوحة لعدة تأويلات؛ فمثلا إذا اختار كأتتالمسرحبة عنوانا للعمل المسرسي؛ فإته بذلكيترك فضاءات للمتلقي لتأويل الكلمة وفق قراءته الخاصة[2] ؛ فتغدو بذلك سلطةالقارئ في الحرية الممنوحة له للتفسير، والتي تخضع إلى مايلى:

-طبيعة المتلقي أثناء قراءته للعمل المسري.

-المكتسسات الاجتماعية والثقافية.

-أن يكون التأويل في المسرح مطابقا للمعطيات الإدراكية.[3]

-ديناميكية التفاعل بين المرسل والمرسل إليه.

-الموروث الفكري الأدي المرتبط بالمسرح.

ومن حلال ذلك فإن العمل المسرى لا كتمل نضجه إلا عند تأويل المتلقي له هذه الميزةالتي أطلق عليياريكور(Ricoeur)،مصطلح الامتلاك(Appropriation) ؛ فمن خلالها

يبرز الحضور الفعل للمتلقي من بجمة ومن بجمة أخرى تبرز الإمكانيات الشيميائية للفعلالتأويل في المسرج؛ فيتحقق من خلال ذلك الاندماج الكلي بين التص/العرض المسرحى والذات، فيغدو بعد ذلك التأويل داخلا في المسرح.[4]

فالمتلقي في المسرح يستوعب ويفهم العمل المسري ثم يفسره وفق قراءتهالخاصة لتأتي بعد ذاك مرحلة تطبيق التفسير من خلال تلق منتج مما يحيلنا إلى تأويلالجدليةإنتاجى يجعل من المتلقي يولد المعافي من بعضها البعض فيتحقق بذلك نوع منالمالية التي تجمع بين المرسل و المرسل إليه، ويشترك كل منبا في السيرورة المؤدية إلىإنتاج المعنى في العمل المسري، فضلا عن متعة التلقي التي جنببا القارئ/ المتفرج منخلال متابعته للرسالة المسرحية التي تتشكل من العلامة والأيقونة ذات الطبيعية المعقدةالتمفصلات العديدة التي تشكل بمجموعها نسيجا فنيا متكاملا.[5]

---

[1]ينظر: رئيف كرم : الشيمياء والتجريب المسري، مجلة عالم الفكر، المجلسالوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، يناير/مارس ، 1996، ص:236.

[2]ينظر: أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمه وتقدم:سعيد بنكراد، المركز الثقافي العري، الدار البيضاء، المغرب، 2000، (د.ط)، ص:100.

[3]ينظر:إدريسبلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعريةحديثة)،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2000 ، ط1، ص:68.

[4]ينظر: بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلةالعرب وعالم الفكر العالمي ص:48-47.

[5]يُنظر:عوادعلي:غاوية المتخيل المسرحى (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997، ط1، ص:21.

الفصل الاول

تأويلية العرض المسرحي

المبحث الأول

عناصر العرض المسرحي المادية

مفهوم العرض المسرحي:

ان العرض الدرامي المسرحي تشتغل فيه مجموعة من النظم هي : منظومة المؤلف والمخرج والممثل والاضاءة والديكور ومنظومة المكملات , وغالبا ما يحدث تعارض بين هذه المنظومات او يحدث تداخل بحيث يؤثر سلبيا على جمالية العرض الدرامي المسرحي.

فالعروض المسرحية عروض مركبة مؤلفة من مكونات عديدة وهذا الكم الهائل من المكونات المنظورة والغير منظورة يشكل تحديا كبيرا لجميع الاطراف المساهمة في انجاح العرض المسرحي فمن جهة ان الجماليات المطروحة في العرض المسرحي متغيرة ومتعددة بتعدد الرؤى والاتجاهات الفكرية ومن جهة القوانين الصارمة التي يتبعها المخرجون تفرز ان هناك علاقة بين الايقاعات لهذه المكونات جميعها مع الجمالية الناتجة عن العرض المسرحي والمقصودة للمخرج ومع المحاولات الحثيثة للمخرجين لاظهار العرض المسرحي بشكل دقيق تحدث اخطاء تقنية تشوه من جمال الرؤية الفنية .

فالعرض المسرحي : عبارة عن آلاف الصور المسرحية المختزلة , وغير المختزلة , والمتغيرة في زمن العرض لهذه الصور (الوحدات المصغرة) التي يتكون منها العرض الدراماتيكي .

وبما أن التطور التقني الذي يَسُود فنون العرض يحتاج إلى دقة عالية في حساب الزمن(من جهة مفاتيح الاستلام والتسليم) ، لذا تحدث لدينا مشكلة , وهي التعارض بين تغيرات الزمن (العرض الدرامي) , وبين حوسبة نُظُم توزيع الإضاءة في (العرض الدراماتيكي).[1]

[1] عماد صاحب حسين الطائي ، جَماليةُ سبرنتيكا الإضاءةِ في العَرضِ المَسرحي ، مذكرة ، جامعة بابل العراق، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، 2012-2013 ص(103-106).

عناصر العرض المسرحي المادية:

السينوغرافيا المسرحية:

تهتم السينوغرافيا أو السينولوجيا بالديكور وتنظيم الخشبة الدرامية ماديا وتقنيا، وتعمل على تأثيث الركح وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة لتشكيل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي.
ويمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها: أولا أن السينوغرافيا هي:" فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"، وتعني ثانيا: " فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"، وهي ثالثا:" فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام."
ومن ثم، فالسينوغرافيا تصوير للفضاء المسرحي وتشكيل له عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيميوطيقية والمرجعية. وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية المتموقعة في فوندو المسرح، وكواليس الركح وجوانبه وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع وأثاث وإكسسوارات... ، وصالة الجمهور. [1]

مفهـــوم الممثـــل:

من المعروف أن هناك فرقا كبيرا بين الممثل، والشخصية، والشخص، فالشخص هو إنسان من دم ولحم يوجد خارج النص.أي: كائن إنساني عضوي حقيقي يتكون من جسد ونفس،

[1] يُنظر: موسوعة البحوث الشاملة، الموقع:
http ://baht21.blogspot.com/2008/10/blog-post_3564.html

بينما الشخصية بمثابة كائن تخييلي ورقي فني وجمالي، لا حياة لها خارج خشبة المسرح ، وترتبط أدائيا بعدة أدوار اجتماعية تناط بها لإنجازها سرديا أو دراميا أو شعريا. أما الممثل، فهو كائن تاريخي ثابت يتأرجح بين الشخص والشخصية. بمعنى أنه إنسان حقيقي عضويا ونفسيا فوق خشبة الركح. بيد أنه مطالب بأداء دور شخصية خيالية ما إيهاما، أو تقمصا، أو إبعادا. وهنا، يطرح في المسرح إشكال الحقيقة والوهم، أو إشكال الصدق والكذب. بل يمكن الحديث مع كريماص عن العامل السيميائي، على أساس أن العامل مقولة نحوية، قد يعني شخصا، أو شخصية ، أو فكرة، أو شيئا، أو مكانا، أو مؤسسة. أي: لنقل بصفة عامة: العامل هو كل المجردات والمحسوسات التي تحيط بنا في هذا الكون الشاسع.

ويمكن أن نستغني ، في مجال المسرح ، عن كل العناصر السينوغرافية، بل يمكن الاستغناء حتى عن المؤلف والمخرج معا، ولكن لايمكن الاستغناء عن عنصرين ضروريين بدونهما لايتحقق العرض المسرحي هما: الممثل والمخرج. فالممثل هو الذي يجسد فكرة المؤلف أو الدراماتورج فوق خشبة المسرح ، وهو الذي يحقق العرض ماديا فوق الركح من أجل التأثير في الجمهور إيجابا أو سلبا.

ومن هنا، ينجز الممثل مجموعة من الأفعال ذات أهداف وأغراض معينة، وقد تكون هذه الأفعال الإجرائية السلوكية أفعالا عقلية ووجدانية وحسية حركية. ويتميز الفعل بأنه وحدة تجمع بين مستويين: المستوى الفيزيولوجي والمستوى السيكولوجي. وقد يكون الفعل المسرحي المؤدى قولا أو حركة.وقد انصب الحديث قديما عن شخصية البطل Héros أو البطلة Héroïne في المسرح الملحمي والمسرح الشرقي. وبعد ذلك، انتقل المسرح للحديث عن الممثل النجم، ليصبح الكلام – فيما بعد– عن الشخصية الدرامية، أو العوامل السيميائية، أو الحديث عن الممثل بصفة خاصة.

تاريـخ الممثـل:

مر المسرح الإنساني، في مسيره الفني والجمالي ، بثلاث مراحل أساسية، يمكن حصرها في المراحل التالية:

د. مرحلة التمثيل الفردي عن طريق اللعب، والرقص، والغناء، والإنشاد؛ إذ ولد المسرح مع الإنسان غريزة فطرية ، وشعورا داخليا، وانجذابا سحريا إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية.

2- مرحلة الظواهر الاجتماعية، ويعني هذا أن الفعل المسرحي قد انتقل من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية، تتكون من شخصين فأكثر. كما تتشكل هذه الظاهرة الاجتماعية من الممثلين واللاعبين لأداء مجموعة من الطقوس الدينية والفنية. ويسمى هذا النوع من التشكيل الدرامي الاجتماعي بالظواهر المسرحية ،أو الأشكال ماقبل المسرحية، أو الطقوس الاحتفالية.

3- مرحلة المسرح التي ظهرت مع المسرح الإغريقي ، ووجود البناية المفتوحة في أثينا، ووجود النصوص الدرامية ، سواء أكانت تراجيديات(سوفكلوس- أسخيلوس- يوربيديس) أم كوميديات (أريستوفان).[1]

ومن الأكيد أن يكون التمثيل قد ارتبط بالإنسان منذ وجوده على هذه الأرض، فالإنسان منذ أن وجد على البسيطة، وهو يمارس اللعب والمحاكاة والإيهام، ويتقمص الأدوار إما بطريقة فردية، وإما بطريقة جماعية.ويعني هذا أن الممثل ظاهرة إنسانية قديمة وجدت مع وجود اللعب والطقس الاحتفالي.وفي هذا السياق، يقول محمد الكغاط:" أعتقد أنه لم يعد بإمكاننا أن نتساءل عن أول ممثل عرفته البشرية، مادام التمثيل نزعة فطرية عامة وجدت بوجود الإنسان، إلا إذا كنا نقصد مراحل مختلفة مر بها الممثل في مختلف العصور المسرحية. ومع ذلك، نستطيع أن نشير إلى أن الحاكي كان يقوم بمفرده بعدة وظائف تبلورت في الميدان المسرحي على مر الحقب التي عرفها هذا الفن: فهو الذي كان يرتجل النص انطلاقا من حدث مر به، أو من حدث يرتجله من خياله في الآن نفسه، أو من مخطط يفكر فيه من قبل، وهو الذي يقوم بالتمثيل منتقلا من شخصية إلى شخصية، معبرا بالصوت تارة وبالحركة والإيماءة تارة أخرى، وهو الذي يقوم بعملية الإخراج، محاولا التنسيق بين كل العناصر التي يتوفر عليها، وهو الذي يصمم المناظر، ويرسمها بالحركات والكلمات.ولعل هذا مادفع جورج

[1] محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:23-26.

جان(George Jean) إلى تساؤل يبدو جريئا في الغوص، بعيدا عن بدايات العناصر التي تكون المسرح، وذلك عندما قال: وهكذا، يمكننا أن نتساءل عما إذا كان أول كاتب وأول ممثل وأول مخرج وأول مصمم مناظر هو الحاكي نفسه.

إن الحاكي في الواقع يمثل مرحلة أساسية من مراحل الظاهرة المسرحية، إذ لا يمكن لأي باحث أن يعود إلى بدايات المسرح، دون أن ينطلق من الراوي أو الحاكي، إلا أن بعض الدارسين يرى أن الانتقال من الرواية إلى التشخيص هو الذي أتاح الانتقال من مرحلة التمثيل إلى مرحلة المسرحة، وهذا ينطبق مع ما ذهب إليه أرسطو في كتابه:" فن الشعر"، عندما ميز بين الشعر الغنائي والشعر الملحمي والشعر الدرامي، إذ نعتقد أن الانتقال من الرواية إلى الفعل أو التشخيص هو الذي أوحى لأرسطو نفسه بتعريف التراجيديا في إطار ما أسماه بالشعر الدرامي."[1]

وكان الإنسان البدائي يمثل مجموعة من المواقف والظواهر الطقسية والدينية والأسطورية، باستعمال الإشارة، والحركة، والرقص، والجسد، والارتجال، والقناع.ومن ثم، يتبين لنا أن الأداء قد سبق ظهور النص. بمعنى أن النص لم يظهر إلا في المسرح اليوناني مع (الضارعات)لأسخيلوس.ويمكن أن نحدد مجموعة من المراحل التي مر بها الممثل:

1- مرحلة الحاكي أو الراوي الفطري المرتجل قبل ظهور الدراما اليونانية.

2 – مرحلة النص منذ انبلاج المسرح اليوناني.

3 – مرحلة الممثل النجم.

4 – مرحلة الدراماتورج مع بريشت.

5- مرحلة الإخراج منذ أواخر القرن التاسع عشر.

و" لاشك أن الفترة التي مر بها المسرح، وهو يعتمد على الأداء وحده، أطول بكثير من المراحل التي ظهر فيها النص، ثم أخذ يستأثر باهتمام المسرحيين والجمهور على السواء، إلا أن النص ارتبط ببداية التاريخ للمسرح، الشيء الذي أكسبه منزلة خاصة، وجعله يبدو وكأنه جزء لايمكن أن ينفصل عن المسرح.وقد ظل الأمر كذلك إلى أن تحولت الأنظار إلى الممثل، باعتباره العنصر الرئيسي في العرض المسرحي. ومع ذلك، ظل النص محتفظا بقسم

[1] محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، ص:25-26.

كبير من مكانته، وإن أصبح خاضعا لرغبات الممثل. لكن، مع ظهور سلطة المخرج، أعيد طرح مسألة النص من جديد ، وتزعم المخرجون هذه الحركة، وكانوا في جميع دعواتهم التجديدية يستندون إلى الأصل الأدائي الذي قام عليه المسرح، معتبرين أن إلغاء النص يعني إعادة الحياة إلى المسرح.وينقل ب.شارفي (P.Charvet) عن جرتوفسكي (Grotovski) قوله في أن التطور الذي عرفه فن المسرح كان النص أحد العناصر المتأخرة التي أضيفت إليه."[1]

وإذا كان أسخيلوس أول كاتب درامي في تاريخ الإنسانية، فإن ثيسيبس هو أول ممثل درامي بمعنى كلمة التمثيل، tقد مارس مهنة التمثيل عن احتراف واقتدار في أثناء الاحتفالات المسرحية التي كانت تقام في جميع أرجاء اليونان احتفالا بالإله ديونيزوس إله الخمر والكروم. وكان ثيسيبس في الحقيقة ممثلا احتفاليا شاملا، يمتلك ناصية الحوار والتعبير والأداء تجريبا وإبداعا وتصويرا. وبعد أن كان هناك ممثل واحد، أدخل أسخيلوس ممثلين إلى مسرحياته، وزاد سوفكلوس الممثل الثالث. ولا ننسى أن الشعراء في المرحلة اليونانية هم الذين كانوا يمارسون التمثيل في البداية، إلى أن ظهر الممثل المحترف أو الموهوب. وفي هذا، يقول محمد الكغاط:" انتقلت الرواية إلى التشخيص، وانتقل رئيس الجوقة إلى التمثيل، وأصبح الشاعر بدوره ممثلا، الشيء الذي قد يعني أن الراوي ورئيس الجوقة كانا يقومان أيضا بإنشاء الشعر. ويترتب عن ذلك ، كما قلنا، أن المسرح كان نتيجة لمواهب متعددة، وكانت بذرته الأولى هي الممارسة.ويذكر طه حسين أن الشعراء كانوا:" يشاركون بأنفسهم في التمثيل أول الأمر، ثم نشأت طائفة الممثلين المحترفين، وجعل الشعراء يكتفون بإنشاء الشعر، وإرشاد الممثلين وأعضاء الجوقة.وإذا كان طه حسين يشير صراحة إلى الممثلين المحترفين ، فإنه يلمح ضمنا إلى المؤلفين الذين يتولون مهمة إعداد عروضهم المسرحية. وبالرغم تخليهم، أحيانا وليس دائما، عن التمثيل، فقد ظلوا يقومون بعملين هامين، هما: التأليف والإخراج، هذا الإخراج الذي يقتضي إرشاد الممثلين وأعضاء الجوقة؛ ولاشك أن كل هذه الأعمال تتطلب مواهب متعددة، حتى يتسنى لرجل المسرح أن يقوم بها مجتمعة.

كان الشاعر الدرامي يقوم بكل تلك الأعمال منطلقا من مواهبه وحبه للمسرح، ولم يكن يقف إلى جانبه من أجل مساعدته إلا الخوريجس، هذا "المنتج" الذي كان يتولى اختيار الممثلين

[1] محمد الكغاط : نفسه، ص :37.

وأعضاء الجوقة، ويدفع رواتب الممثلين والمنشدين والموسيقيين والمدربين ومن إليهم، كما كان يتولى شراء الملابس التي تتطلبها المسرحية، يحفزه إلى ذلك حبه لخدمة الدين، وتطلعه إلى مشاركة الشاعر شرف الظفر بالجائزة والتتويج إلى جانبه، ولا نتصور أنه كان يتدخل في توجيه الخط الإيديولوجي للمسرحية، كما نعرف ذلك فيما يسمى بمسرح المنتج في مقابل مسرح المخرج. ومسرح المنتج في الغالب مسرح تجاري في أيامنا."[1]

وهكذا، يمكن القول :إن المسرح الإنساني قد مر بمجموعة من المراحل على مستوى التشخيص والتمثيل، مرحلة الحاكي أو الراوي الفطري، سواء أكان فردا أم جماعة ، مع ظهور الإنسان المقلد والمحاكي للذات والطبيعة، ومرحلة الممثل المحترف مع المسرح اليوناني والروماني ومسرح مابعد عصر النهضة، ومرحلة الممثل النجم مع التيار الرومانسي، ومرحلة المخرج. ويعني هذا أن الممثل كانت له مكانة كبرى في تاريخ المسرح الغربي، إلى أن تضاءلت قيمته الفنية والجمالية في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي ليحل محله المخرج المسرحي أولا، والدراماتورج ثانيا.

مدارس التمثيل والتشخيص:

يمكن الحديث عن اتجاهات ثلاثة في مجال التمثيل المسرحي، يمكن حصرها فيما يلي:

مدرسة التشخيص والعرض التقني الصرف ذات المنظور الخارجي، وهي مدرسة كوكلان.

مدرسة المعايشة الصادقة ذات المنظور الداخلي، وهي مدرسة ستانسلافسكي.

مدرسة توفيقية تجمع بين اللااندماج والمعايشة الصادقة، أو بين الداخل والخارج، وهي المدرسة البريشتية.

إليكم – إذا– هذه المدارس من أجل الاطلاع على مفاهيمها النظرية، ومرتكزاتها التطبيقية، ومبادئها في مجال التمثيل والتدريب.

أ–مدرسة العرض والتشخيص الخارجي:

ارتبطت مدرسة العرض والتشخيص الخارجي بالممثل الفرنسي المشهور كوكلان Coquelin الذي ينظر إلى الممثل نظرة تقنية خارجية صرفة، فالممثل عنده هو الذي يحاكي الآخر محاكاة مطابقة في شكلها الخارجي، باحتذاء مقوماتها السلوكية، وتمثل تصرفاتها الأدائية بشكل تماثلي إلى حد كبير. إن الممثل – حسب كوكلان–"يخلق نموذجه

[1] محمد الكغاط: نفسه، ص:72.

في خياله. وبعد هذا، يصنع ما يصنعه المصور الذي يأخذ كل لمحة من هذا النموذج، وينقلها إلى لوحته، فينقلها هو إلى نفسه، إنه يرى ثياب طرطوف، فيرتديها ، ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها، ثم ينظر إلى سحنته، فيوائم بينهما وبين نفسه. ثم يجعل وجهه مشابها لها، وهو يتكلم بالصوت نفسه الذي سمع طرطوف يتكلم به. وبعد ذلك، يجعل الشخص الذي جمع أطرافه يتحرك، ويمشي، ويشير بيديه وجسمه، ويصغي ، ويفكر كما يفعل طرطوف. [1]".

ب-مدرسة الاندماج والمعايشة الصادقة:

ارتبطت مدرسة الاندماج بأرسطو الذي أثبت في كتابه (فن الشعر) أن الممثل عليه أن يندمج في دوره لكي يثير الشفقة والخوف في نفوس الجمهور. كما اقترنت هذه النظرية أيضا بالمخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي الذي أكد مدى أهمية معايشة الدور عن صدق وإحساس داخلي، بتفتيق الذاكرة الانفعالية، وتذكر المواقف المشابهة عن طريق الاسترجاع والتذكر. ومن هنا، يركز ستانسلافسكي على السيكولوجيا الداخلية في تحليل الشخصية الإبداعية. يقول ستانسلافسكي:"إن فننا هو أن تعيش في دورك في كل لحظة من لحظات أدائه. وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور، يجب أن يعاش من جديد، ويجسد كأنك تؤديه لأول مرة."[2]

ويعني هذا أن مدرسة ستانسلافسكي هي مدرسة الداخل، ومدرسة المعايشة الصادقة، والاندماج في الدور إلى درجة تقمصه ذهنيا ووجدانيا وحركيا بغية إقناع المتفرج بالدور المؤدى، والإيهام بصدق الدور واقعيا ونفسانيا. ومن ثم، فقد أوصى ستانسلافسكي " بضرورة أن يشعر الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، ويتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور الذي يلعبونه، ويتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح.إنهم ينبغي أن يفكروا، بينهم وبين أنفسهم، قائلين:" ما الذي ينبغي علي فعله لو كنت في هذا الموقف؟ ولو هذه التي يسميها ستانسلافسكي لو السحرية ، هي ما يقال عنها:

[1] قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة: الدكتور محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، بدون تاريخ للطبعة، ص:29-30.

[2] قسطنطين ستانسلافسكي:نفسه، ص:25-26.

إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات التي على نحو يتسم بالكفاءة.[1]

ج-مدرسة اللااندماج:

ترتبط هذه المدرسة الدرامية بالمخرج الألماني بريشت الذي ثار على المسرح الأرسطي ومقومات المسرح الكلاسيكي، فحاول أن يخلق مسرحا تجريبيا قائما على الاغتراب، ونظرية التباعد، واللااندماج في الدور، وخاصة في كتابه(الأورغانون الصغير). بمعنى أن الممثل عليه أن يبتعد عن التقمص التطهيري، والاندماج في الدور، وعليه أن يبين للمتفرج أنه يمثل فقط.لذا، عليه، أن يغير ملابسه أمام الجمهور، و تكون الإضاءة واضحة ومنيرة لكي لايستغرق المتفرج في إيهامه الزائف. ومن ثم، تقوم وظيفة المسرح في منظور بريشت على التعليم، والتنوير، والتوعية، والتحريض، والتغيير، وليس التطهير الأخلاقي والديني والنفسي.

الماكياج والملابس المسرحية:

الماكياج المسرحى:

" بوسع الماكياج المسرحى theatrical makeup ان يخفى واحده من اهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحيه او يشوهها كما بوسعه ان يضلل المتفرجين ومن ناحية اخرى ستطيع بصفته جزء متكاملا من تمثيل الشخصية ان ينير الشخصية امام الممثل وامام النظارة ويضع بين يدى الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لاخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية.

لا يخلق الماكياج الشخصية ولكنه يساعد على ابرازها ولن يصل اى ماكياج الى حد الكمال بغير وجود الممثل الكفء وان الماكياج المعتبر تحفه فنية فى حد ذاته ان لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوعى aspecific performance مهما كان الاداء رائعا فهو عديم الفائدة بل واسوا من ان يكون عديم الفائده اذ قد يفسد جهد الممثل فى تمثيل شخصيته ".[2]

---

[1] جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، العدد:258، سنة 2000م، ص:131.

[2] ريتشارد كورسون : فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة،القاهرة،دار الفكر العربى، ط1 ،1979،ص1

" وهذا يعنى ان الماكياج لا يعنى كعكاز لاغنى عنه بل على العكس انه الخطوة الاخيرة فى جهود الممثل لابراز شخصية فى صورة حيه ويقدم له مساعده غالبا ما تكون ضرورية بعد ان يبذل كل ما فى وسعه للعمل بدونه ".[1]

" عندما يظهر الممثل فوق المنصة فان منظره يدل الى حد بعيد على الطريقة التى يعتبره بها المتفرجون فاذا بدا الممثل وحشيا ميالا الى العراك فربما اعتبره المشاهدون شخصا متوحشا ميالا الى العراك واذا بدى منظره وديعا مريحا فربما اعتبره الجمهور شخصا وديعا مرحا ولكنه اذا بدا متوحشا ومشاكسا بينما هو فى الحقيقة شخص وديع ومريح ارتبك المتفرجون ووقع الممثل فى مازق فقبل ان يقوم باى شئ مما اعد نفسه لفعله عليه اولا ان يزيل الاثر السئ من نفوس المتفرجين والطابع الخطأ الذى اوجده عندهم ومن المحتمل ان يكون هذا عملا طويلا وشاقا عملا يجب تلافيه باى ثمن .

عادة ما يكون الماكياج مسئولية الممثل نفسه انه الخطوة الاخيرة فى محاولة اظهار الشخصية التى يمثلها بمظهر الحياة الصحيحة انه نهاية التعبير الخارجى لجميع الافكار والتقدير لما استنتجه من دراسته لدوره يجب ان يكون منظر الشخصية التى يمثلها هاما عنده بنفس اهمية الطريقة التى تمشى او تتكلم بها يجب ان يتحمل الممثل مسئولية تصميم وعمل

الماكياج لنفسه وهذا يعنى انه ينبغى ان يلم الممثل بالمبادئ الاساسية لعمل الماكياج وانجح الطرق لوضعه.

وظيفة الماكياج (function of makeup):

الماكياج كما يمارس فى المسرح المعاصر من اصل حديث جدا لاشك فى ان الاغريق استعملوا الاقنعه للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضه ففى الكوميديا الفنية كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له فاذا ما ابصر المشاهدون القناع والثوب عرفوا فى الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه وابان عصر الاصلاح والقرنين الثامن

[1] نفس المرجع السابق: صـ 2

عشر والتاسع عشر جاء الماكياج ليقوم بدور بسيط فى المسرح ولا سيما بين النساء ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهرت الكهرباء وجعلت بالامكان تسليط ضوء شديد على المنصة فصار الماكياج امرا لازما بل ويكاد يكون اساسيا وضروريا ايضا

اما اليوم فيؤدى الماكياج عدة وظائف درامية هامه فأولا وربما كانت هذه اهم وظيفة للماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين فى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات واذا كان الشخص مغرورا مزهوا متغطرسا امكن تصميم الماكياج ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعاله لنقل انواع معينه من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت.

وثانيا يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة كما ان الضوء الشديد الذى يجعل الممثل مرئيا لكل شخص فى قاعة المتفرجين يميل الى ان يغسل اللون من على وجه ويدى الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوى البشرة الزاهية اللون اما الممثلون السود او ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون الا الى قليل من اللون الاضافى او لا يحتاجون اليه اطلاقا.

وثالثا يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم والتى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين ".[1]

" واما فيما يتعلق برؤية المشاهدين للممثل فكان الامر يختلف تماما لقد كانت المسافة بين الصف الاول والممثل كبيرة بحيث يصبح المممثل قزما وسط ما يحيط به من منشأت وكان من العسير على الممثل ان يستعين بالوسائل التعبيرية الحديثة مثل قسمات

[1] كارل النزويرث: الإخراج المسرحى ،ت: أمين سلامة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،1980،صـ 416،417 .

وجهه او الايماءات وما شابه ذلك ولهذا استعان المؤلف للتغلب على ذلك بان جعل الاحداث ضخمة والبس الممثل قناعا كبيرا الى حد ما ووضع على راسه باروكة شعر تزيد من ارتفاع راسه كما البسه حذاء عاليا ولما كان المنظر يبدو بعيد بالنسبة للمشاهدين كان من اليسير ان يلعب الرجل دور المرأة دون ان يلحظ المشاهدون فارقا.

وبالتالى كان منظر البطل او البطلة يبدو واضحا بمجرد ظهورهما نظرا لما يرتديانه لقد كانت ملابس الممثلين طويلة فضفاضة ذات الوان ذاهية يقال انها تشبه ملابس كهنة اليوسيس وعلى ذلك لم تكن ملابس واقعية بل رسمية، وكانت تضفى هذه الازياء جلالا على المسرح ولذلك حين غيرت هذه الازياء على اثر ظهور الملابس المهلهلة على المسرح هوجم هذا الاتجاه بانه يحط من قدر وجلال المسرح ".[1]

" يجد معظم الممثلين فى رائحة الماكياج المسرحى سحرا مثيرا لا يرجع الى مافيه من عطر بقدر ما يرجع الى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التى تسبق العرض مباشرة والواقع انه من منافع الماكياج ما قد يتيحه للممثل من عمل محدد مفيد خلال تلك الفترة العصيبة السابقة على العرض هذا الوصف لا ينطبق على جميع الممثلين اذ يفضل البعض الهدوء والوحده غير ان الغالبية لا تكاد تجد نفسها على انفراد حتى يداخلها القلق والتوتر ومشاعر التوقع المفزعة لشتى انواع الفشل ولكن ما يسود غرف الممثلين من ثرثرة ونشاط ومفاخرة يساعد على تفريج الكربة.كما تتطلب فترة الماكياج هذه حضور الممثل الى المسرح

قبل موعد رفع الستار بمدة كافية حتى يتيح هامشا معقولا من الامان فى حالة الطوارئ .

ولكن القيمة النفسية للماكياج اعمق من جو النشاط الذى تستثيره قبيل رفع الستار ان كثيرا من الممثلين وخاصة عندما يقومون باداء ادوار دراسية مغايرة لطبيعة شخصيتهم يجدون فى الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الاداء السديد بل وفى بعض الاحيان تجدهم يختفون خلف اقنعة ويجرءون على اقوال وافعال كانت تصيبهم بالحرج لو انهم اقاموا عليها بوجوههم العارية.

[1] احمد بدوى(د): محاضرات فى علوم المسرح ،الزقازيق ،جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية.

على الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة بالنسبة للممثل فان وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج انه يصد مفعول الاضاءة المسرحية ويرسم الشخصية ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية الى الجمهور وتعتبر الخاصية الثانية اهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيويه التى يملك الماكياج المساعده على نقلها .كذلك يجب على الممثل ان يساعد الماكياج فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بادائهم للشخصيات الاستحواذ على وجوه مرنه وارواح مرهفة الحس ويتاتى التاثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج والملابس والتعبير.

وعلى اى حال ليست كل انواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه فهنالك ما يعرف عادة باسم الماكياج السوى ولا يستهدف اكثر من تغيرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تذكر اذ يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره ولا يستدعى الامر اكثر من توكيد صفات التى يستحوذ عليها الفعل ويسفر مثل هذا العمل فى العادة عن محاولة لابراز اشد قسمات الوجه جاذبية تبعا لذوق العصروهو ذوق متغير ".[1]

" يعتبر ماكياج الشخصيات اكثر اثارة للاهتمام من الماكياج السوى [2]حيث انه يؤدى

الى تغييرات واضحة الملامح ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا ".

الملابس المسرحية:

" ان العلاقة بين الثياب والشخصية اعمق مما يتصور الشخص العادى..قد لا تصنع الملابس الانسان او الممثل ولكنها بغير شك تؤثر فى كل منهما وتساعده فى التعبير عن ذاتيته ".[3]

" الملابس المسرحية هي مجموعة الادوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الانسان الممثل الى شخصية محددة طبعا الى جانب المتممات والقيافة فكل

[1] فرانك هوايتنج: مرجع سابق، صـ277،278 .

[2] نفس المرجع السابق: صـ279 .

[3] نفس المرجع : صـ270:267

اضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل الى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في اغوار الشخصية سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا وهذا البحث لا بد ان ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل الى البعد الفكري الذي يفرضه الابداع ".[1]

" الملابس أحد العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها وللأزياء وظائف متعددة منها: نقل معلومات هامة عن الشخصية والعصر الذي تعيش فيه: عمر الشخصية، ثروتها، مركزها الإجتماعي، مهنتها، حسن الذوق أو افتقارها إلى الذوق السليم، حالتها النفسية، حقيقة الشخصية (كأن تجد ثرياً يرتدي ملابس فقيرة (بخيل أو جاهل (أو عجوز – يرتدي ملابس شاب (متصابي))وهى أيضآ تنقلنا إلى زمن الاحداث، فأنت تميز الزي الأغريقي عن الروماني عن اليهودي وهكذا، بالتالي تنقلنا إلى مكان الأحداث أو المكان الذي يشكل هوية الشخصية –البيئة مثلاً بالإضافة إلى كل ذلك للأزياء دور جمالي واضح وذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة ".[2]

" عندما يخطو الممثل فوق المنصة لاول مرة يكتسب المشاهدون طابعا اوليا عن الشخصية التى يمثلها حتى قبل ان ينطق بسطر واحد من الطريقة التى يرتدى بها ثيابه

والطريقة التى يبدو عليها منظره ومن الاهمية بمكان ان يكون ذلك الطابع الاولى هو الطابع الصحيح الطابع الذى يرغب الممثل حقا ان ينقله الى المتفرجين والا وجد نفسه يعمل امام عائق الطابع الكاذب طول مدة بقية المسرحية.

يجب على الممثل الا يحاول الاحساس والعمل مثل الشخصية التى يمثلها فحسب بل ويجب ان يحاول ايضا ان يبدو كالشخصية وبالطبع بينما الماكياج عامل فى نجاحه فربما لعبت ملابسه دورا فاصلا فى نقل الطابع الصحيح للشخصية التى يقوم بدورها.

الملابس في عصر النهضة:

[1] يُنظر :الموقع: http://www.alhorria.info

[2] يُنظر:الموقع: http://jesusmylord.religionboard.net

وظائف الملابس functions of costumes:

" الثوب الجيد كالكلام الجيد والحوار الطيب والعمل الجيد يجب ان يؤدى وظائف معينة محددة يجب ان يغطى لابسه واذا اريد ان يرفع من منظر لابسه ايضا يجب ان ينقل الى المشاهدين معلومات هامة معينه عن الشخصية التى يقوم بتمثيلها الممثل. كما يجب ان يدل على العصر المفروض ان الشخصية تعيش فيه كما يدل على سن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعى ويدل ايضا على نوع العمل الذى تقوم به تلك الشخصية او الذوق السليم وان يدل على حالتها او على الحالة السائدة للمسرحية واخيرا ان يعطى الثوب دليلا على الطبيعة الاصلية للشخصية واهدافها وطموحها وما تحبه وما تكره وما ترهبه وما تتعصب له وطبيعتها وتكوين اخلاقها ".[1]

" عموما هناك ثلاثة انواع من الملابس المسرحية :الملابس الخاصة او ملابس الحفلات التى يقصد بها تمثيل اى عصر ولكن الغرض منها التعبير عن حالة او فكرة[2] كملابس الكورس في كوميدية موسيقية والملابس الحديثة وتشتمل الملابس المعاصرة والملابس التاريخية التى تضم جميع طرازات العصور التاريخية من العصر الفارسى والمصرى الى الوقت الحاضر ".

*هناك عوامل معينة هامة يلزم اخذها فى الاعتبار عند اختيار الملابس:

الملاءمةsuitability:

[1] كارل النزويرث: مرجع سابق، صـ395 .

[2] نفس المرجع السابق: صـ396

" ربما كان اهم شرط لاختيار او تصميم اى ثوب هو الملاءمة هل يناسب الشخص المفروض ان يلبسه؟ واذا كان فستانا مثلا هل هو نوع الفستان المحتمل ان تلبسه سيده بعينها وهل هو زيها؟ هل يعبر عن ذوقها؟ واذا كان ملاءما لهذه المناسبه الخاصة؟ اهو مناسب لذلك الوقت من النهار او لذلك الفصل من السنه؟ اهو ملائم لنوع العمل المفروض ان تقوم به تلك المرأة؟ واذا كان مناسبا لشخصية وملائما للمناسبة فهل هو متوافق لذلك الموقف الدرامى ؟ هل يسهم فى جو منظر معين ام أنه يشرد الذهن عنه؟ هل يدعم الحالة ام يزعجها؟ هل يلزم الاجابة على كل هذه الاسئلة بارتياح قبل اعتبار الثوب ملائما فاذا اخفق فى الاختبار وجب استبعاده والاستعاضة عنه بغيره.

صلاحية الارتداء :wearability

ربما كان الشرط الهام الثانى لاختيار او تصميم الثوب المسرحى هو صلاحيته للارتداء هل يمكن ارتداؤه بفائده وبدون اية قيود لا لزوم لها من جانب الشخص المفروض انه سيرتديه؟ واذا كان فستانا مثلا فهل يتناسب لونه ورسومه مع شكل ولون المراة التى سترتديه ؟ فمثلا الفستان الازرق الزاهى اذا ارتدته شابة شقراء عمل على تاكيد لون شعرها الاشقر وزاده بهاء بينما يعمل الفستان الرمادى او البنى على جعلها تبدو شاحبة باهتة او ان اللون الزاهى يجعل السيدة البدينة تبدو اكثر بدانة بينما يعمل اللون المتعادل على جعلها تتضاءل وتختفى فى خلفية المنصة وبذا ينقص من بدانتها وتحدث الخطوط امثال هذه الاثار فتعمل الخطوط الافقية على اضافة وزن للشخص ويجب على البدين الا يرتديها وتميل الخطوط الراسية الى تاكيد الارتفاع بدلا من الوزن لذا يمكن استعمالها لانقاص الوزن الظاهرى للشخص.

كذلك تتبع صلاحية الارتداء نوع من النشاط الذى يقوم به الشخص وهو لابس للثوب هل الفستان مصمم وملائم ليمكن من لبسته من تادية كل الاعمال المطلوبه منها وهى مرتدية ذلك الفستان؟ فاذا كان عليها ان تؤدى خطوات رقص معقدة مثلا؟ هل نوع القماش ثقيل بما يكفى ومرن بما يكفى ليغطى جسمها جيدا ويتموج بصورة جذابه مع حركات جسمها؟

التاكيد:emphasis

واخيرا يجب ان يعطى الثوب القدر الصحيح من التاكيد لا كثيرا جدا او قليلا جدا للشخص الذى يلبسه فاذا كان شخصيته رئيسية وجب ان يكون الثوب مصصما بحيث لا يتوه ذلك الشخص اطلاقا وسط المجموع ويتم هذا عادة بواسطة اللون او التصميم غير العادى او باستعمال حليات ".[1]

الماكياج وأثره فى التكوين المسرحي:

" استعمل الماكياج منذ اقدم العصور للزينة لدى الجمهور ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح فكان الرومان يصبغون شعورهم او يبيضونها ويصبغون اقدامهم وركبانهم واستعملوا الوان شتى من المساحيق كما استعمل المصريون القدماء الكحل والحناء ورسموا خطوطا سوداء حول عيونهم ودهنوا اجسادهم بالزيوت العطرية تبدوا لامعة براقة.

وكان للاقنعة اهمية عظمى فى المسارح الرومانية والاغريقية للتعريف على الشخصيات فلونت الاقنعة وشكلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التى يريد الممثل تصويرها واستعمل الافريقيون والساميون والصينيون واليابانيون والهنود وهنود امريكا وغيرهم الاقنعة فى الاحتفالات والرقص الدينى كما استعملوها لبث الذعر فى قلوب اعدائهم وقت القتال

وحتى العصر الاليزابيثى كانت تستخدم الاقنعة بمختلف اشكالها لاغراض مسرحية فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل كل شخصية او عاطفة ونقشت على كل قناع ملامح خاصة. ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية فى سهوله ويسر ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعا للادوار التى يقوم بها انتشراستعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة فى الماكياج المسرحى. وظلت طبقة الماكياج سميكه اشبه بالقناع حتى السنوات الاخيرة ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الابحاث والتجارب للحصول على مواد الماكياج لتعطى مظهرا طبيعيا او قريبا من الطبيعى قدر المستطاع وذلك بسبب تقدم طرق الاضاءة الحديثة الباهرة ودقه عيون الات التصوير الفاحصة فى السينما والتليفزيون .

[1] نفس المرجع : صـ398:400

ان بعض المخرجين لا يحبون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالاثر الخطىeffect documentary فى اخراجهم بعدم استعمال الماكياج للرجال وفى بعض الاحيان للسيدات ايضا ومما يؤسف له انه فى اغلب الاحوال لا يبدو الممثل طبيعيا على خشبة المسرح اذ يضفى عدم استعمال الماكياج على الممثلين صبغة العمومية المألوفةcommonness باظهار كل عيب او بقعة فى وجوههم. عند اذ تكون الحقيقة الواقعية مكروهه وتضيع اجادة الممثل فى تمثيل دوره لان ذهن الجمهور قد يشرد عن متابعة الدور بسبب عدم استعمال الماكياج او يستعمله بما يكفى فقط لاظهار الشخصية.

ويتحكم الضوء فى الماكياج الى درجة كبيرة فالاضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج اى تقلل من احكامه كما ان الاضاءة الصحيحة وليدة الخبرة مساعد قوى لفن الماكياج.

المكياج الذى يلائم شخص ما تمام الملائمة قد لا يصلح لشخص اخر ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الاضاءة ووضعها فى الحسبان فاذا كانت الاضاءة ستتغيرمن منظر الى اخر تغيرا ملحوظا وجب تغيير الماكياج التابع لها والشخص الوحيد الذى يعتمد على حكمه فى ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج.

الاكثار من الماكياج بغرض التنكر غير مقبول فى المسرح ومن الاحسن الاقتصار على الضرورى منه فما الماكياج الا وسيلة ملائمة الوجه للدور والماكياج الظاهر يسبب تشتتا ذهنيا للمتفرجين ".[1]

" هناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج وهو اثر المسافة effect of distance فالمسافة تطمس المعالم لذلك يجب تاكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية والاضاءة المسرحية تبيض الوان الوجه لذا يجب على اغلب الممثلين والممثلات ان يلونوا جفونهم وحواجبهم ويصبغون خدودهم باللون الاحمر حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية. وقلما تعكس

[1] نفس المرجع : صـ181

الاضواء المسرحية على الممثل ظلالا طبيعية وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى وفى المنطقة السفلى للانف والذقن.

اذن فاهم وظائف الماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين وفى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعالة لنقل انواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت كما انه من وظائفه معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوءالشديد المركز على المنصة واخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم التى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى اولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين. وتؤثر الملابس فى الالوان والماكياج الى حد كبير ".[1]

الإضاءة المسرحية:

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملا لفنيات العرض المسرحى، ويغتنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد،ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملاً بثلاث نقلات أو أكثر أو أقل.

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً بينما الإضاءة المسرحية هى لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

[1] المرجع السابق: صـ182،183

ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها.

الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية :

1-الرؤية:

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخياً- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو أكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد .

2- التأكيد والتركيز:

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

3- التكوين الفني:

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسى للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة و التكوينات البصرية الأخرى.

4- خلق الجو الدرامي:

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف،الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

5- الإيهام بالطبيعة:

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

6- الدلالة على الزمان والمكان:

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ

(والمكان (قصر، ملعب، مدينة)).[1]

" ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الاضاءة ان تعمل للإخراج اكثر من مجرد اظهار الممثلين ، تستطيع الاضاءة ان تسهم بقدر عظيم في احداث الاثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الالوان فيستطيع ان يزيد من الحالة المسرحية او يتلف تلك الحالة فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الاساسية للمنظر او المسرحية وكذلك تقوم الاضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه

[1] يُنظر:الموقع: http://st-go-pk.get-forum.net

الي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن ان يبدو جميلا الا اذا اضئ اضاءة صحيحة واحيانا **يمكن** للمنظر الضعيف التصميم او المنظر الضعيف التنفيذ ان يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية." [1]

خصائص الإضاءة المسرحية:

1- كمية الضوء 2 – لون الضوء 3 – كيفية توزيع الضوء

وظائف الاضاءة :

1- تحقيق الرؤية الكاملة 2 – تأكيد الشكل 3 – الايهام بالطبيعة 4 – التكوين الفني 5 – خلق الجو الدرامي

من البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء – ويقول – ادولف ابيا – (أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

ملحوظة : تخدم الجو التراجيدي الألوان الخضراء والزرقاء المأسوي- بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي – وإذا تحقق ذلك حصلنا علي التكوين الفني المطلوب"[2]

مصمم الإضاءة المسرحية :

"يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية وإحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الإنتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن

[1] كارل النزويرث: الاخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980، ص 335،336

[2] يُنظر:الموقع: http://www.bramjnet.com

يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة.

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:

1- إضاءة محددة.

2- إضاءة عامة.

3- مؤثرات خاصة.

- تركز **الإضاءة المحددة** على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

- أما **الإضاءة العامة** فتستعمل لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

- ويشير تعبير **المؤثرات الخاصة** إلى العديد من تقنيات إستخدام الضوء وآلياته. ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة[1]

[1] عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 173

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحي :

- وضع خريطة لأماكن توزيع الاضاءة.

- تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه علي لوحة التوزيع.

- تحديد زاوية سقوط الاشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات.

- تحديد كمية الاضاءة الخاصة للأماكن والاحداث والاشخاص.

- توزيع وتخصيص معدات الاضاءة بالمسرح بما لا يجعل تشغيل كساف فترة طويلة دون كشاف اخر عاملا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية اثناء العرض المسرحي.

- مراعاة اضاءة وجه الممثل ايضا اينما تحرك علي خشبة المسرح.

- اشرافه شخصيا علي تثبيت الاجهزة الكهربائية في اماكنها والتأكد من سلامة التركيب حفاظا للأرواح والوقت."[1]

الـنص الدرامـي:

تعد الكتابة الدرامية أحد أشكال التعبير الفني، الذي عرفه الإنسان قديماً فقد ارتبط هذا الفن بالتعبير عن حاجات المجتمع الروحية، وشهدت الحضارة الإغريقية واليونانية – انبثاقات ظهوره المبكرة، من خلال تلك الملاحم والسير الأدبية والشعرية، التي عرفت طريقها إلى التجسيد والمحاكاة على خشبه المسرح آنذاك، كما لعب المسرح دوراً بالغاً في تعميق الحس الجمالي والتربوي لدى الشعوب، التي عرفت هذا الفن الأدبي ويحفل التراث العربي بهذا الفن الأدبي في مراحل مختلفة من تاريخ تطوره، الذي عبرت عنه القصص والحكايات والسير

[1] شكري عبد الوهاب : الاضاءة المسرحية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب,1985 ،صـ65-75

الشعبية والملاحم الشعرية كـ «ألف ليلة وليلة وسيرة بني هلال، وسيف بن ذي يزن، وعنترة والمقامات الأدبية وغيرها» من الأشكال الأدبية ذات الحس الدرامي .

يرجع بعض الباحثين إلى أن اليمن عرفت الفن الدرامي، في أوائل القرن العشرين من خلال وصول فرقة مسرحية هندية إلى اليمن عام 1906م أبان حكم الاستعمار البريطاني، كما أسهمت العروض السينمائية والإذاعية للأفلام والمسلسلات الأجنبية في فترات لاحقة، في خلق تأثيراتها المختلفة في وعي الرواد الأوائل إزاء الدرامى وإعادة إنتاجها محلياً، ليؤسسوا مداميك هذا الفن، ولم يقتصر ذلك على المحافظات الجنوبية فحسب، بل انتقل معه هذا الفن إلى عدد من المحافظات الشمالية، وشكل المسرح المدرسي تعبيراً مكثفاً له، لقد أسهم فن المسرح الدرامي ولعب تأثيرا مباشراً في تأجيج وإذكاء الحماس الشعبي لقيام الثورة اليمنية، وغذى الحس والنزوع الوطني نحو الاستقلال ولعل بوادر هذا التأثير، قد تجلى حين خرجت الجماهير في حضرموت وقامت بإحراق العلم البريطاني بعد أول عرض مسرحية عن الثورة الجزائرية في إحدى مدارس المحافظة، وشكل قيام الثورة اليمنية فتحاً جديداً للدراما وتقديراً لدورها، فأنشئت المسارح ودور السينما وأسست الفرق الفنية، في أغلب المدن اليمنية، لقد سار فن المسرح الدرامي بالتوازي مع قضايا المجتمع معبراً عن همومه وتطلعاته وتناقضاته، وفي ظل توسع شبكات البث التلفزيوني والإذاعي إلى عموم المحافظات، مارس التلفزيون والإذاعة استقطاباً للكادر الدرامي المسرحي وأنجزت من المسلسلات والبرامج الدرامية، برز عدد من النجوم في هذا المجال.

وعلى الرغم من البدايات المبكرة للدراما اليمنية، إلا أن المتأمل لواقع الدراما في بلادنا، سيلاحظ أنها لاتزال أسيرة محليتها ولم تستطع بعد تحقيق حضور يذكر على صعيد المنافسة العربية أو نقل الدراما الخليجية، وذلك لعدد من العوامل والظروف المحيطة والمتعلقة بطبيعتها. والتي تؤثر فيها وتتأثر بها سلباً وإيجاباً وأهم هذه العوامل هو العامل الثقافي ويتمظهر في غياب استراتيجية ثقافية، تهدف إلى النهوض بالواقع الثقافي والفني عموماً، في ظل مزاج عام لا يتعامل مع الثقافة باعتبارها قضية جوهرية تنموية، لايقل شأنها عن قضايا التعليم والصحة.

حيث تصدرت القضايا السياسية واحتلت حضوراً طاغياً في العقدين الأخيرين، علاوة على وجود شبه قطيعة تمثلها تلك المسافات والجدران الفاصلة التي تقيم بين المؤسسات الثقافية

والإعلامية الرسمية والتربوية، وغياب حد أدنى من التنسيق والعمل المشترك كون هذه الجهات تنتمي إلى حقل واحد واسع هو حقل الثقافة، يقابلها تلك القطيعة المضروبة بين الأشكال والقنوات الإبداعية المشتغلة على الشأن الثقافي والأدبي والفني، ويتم ذلك في ظل وجود النظرة القاصرة للعمل الثقافي والفني، يختزله من شأن وطني عام والقاسم للمشترك للمجتمع، إلى شأن خصوصي بأضيق الحدود وتحجيمه إلى أقل مايمكن وفي هذا السياق ثمة آراء ووجهات نظر في الصحف والملتقيات تم طرحها، حول ضرورة إيجاد بنية تحتية للثقافة، واحتلت بنية الدراما، كصالات المسرح والاستوديوهات حظاً وافراً، في رأي كهذا، وعلى الرغم من أهمية هذه الآراء والأفكار، فإن ذلك علي أهميته في تصوري لن يأتي بالحل السحري، فالأهم أولاً، أن يسبق ذلك تأسيس وتأصيل بنية تحتية من القناعات في الأذهان لدى الأطراف المعنية بالشأن الثقافي وبأهمية الدراما، كفن قادر على تعميق الحس الجمالي. فالدراما اليوم في ظل زخم البث الفضائي صارت صناعة، وتعاظم تأثيرها على القيم والأفكار والتنشئة الاجتماعية، في عصر صارفيه للتلفزيون حضوره غير المسبوق إلى كل بيت، حيث تحول إلى صالة عرض للدراما المسرحية والسينمائية والمسلسلات الدرامية، وتنوعت محتويات المادة الدرامية التي يقدمها، المتراوحة بين المنفعة والمعلومة الرفيعة، والترويح والمتعة، وبين الإثارة الرخيصة بين الفائدة والفكرة الهادفة والفكر الموجه، لقد شكل التلفزيون سطوة متزايدة على الأسرة، ولا غرابة أن البعض لم يعد يفهم دوره العاطفي والتربوي إزاء الأسرة إلا من خلال ما تبثه هذه الشاشة من الأفلام والمسلسلات العاطفية، فإذا كان المسرح والسينما قد أخرجا الناس من بيوتهم في السابق، فإن التلفزيون قد أعادهم إلى المنازل مجدداً، وهذا بدوره يطرح استخفاقات جديدة – في تقديري – على الدراما المحلية قدرتها على السعى والاستجابة لهذا المعطى، وهو قول بقدر مايضاعف نفسه أمام الدراما المسرحية فهو قول يسرى على الدراما التلفزيونية والإذاعية أيضاً في عصر الزحف الفضائي.[1]

[1] يُنظر: سلطان عزعزي: واقع الكتابة الدرامية، الموقع:

https://www.yemeress.com/algomhoriah/2056280

المبحث الثاني

التلقي والمسرح

مفهوم التلقي:

مفهوم المتلقي (القارئ):

يطرح هذا المفهوم عدة صعوبات، إذ تتضارب حول الآراء، "فإيزر" يتحدث عن القارئ الضمني "وأمبرتو إيكو" يتحدث عن القارئ النموذجي، وهناك من يتحدث عن القارئ الواقعي والمثالي والفذ والعليم، ومهما تعددت الأسماء والتصنيفات فإن القارئ موجود بالقوة والفعل إلا أنه يتعذر تصنيفه ضمن فئات محددة.

إن القارئ الحقيقي أيا كان نوعه دائما يُمنح دورا معينا ليلعبه، و" هذا الدور هوالذي يشكل مفهوم القارئ الضمني،" وهو– أي القارئ الضمني – الذي يرافق الروائي في جميع مراحل إنجازات الرواية، ويصطحبه في رسم كل الاستراتيجيات التي تكون الرؤيا الشمولية للرواية. ولهذا المفهوم جانبان أساسيان ومتداخلان، دور القارئ بوصفه نصية " أي أن المؤلف حينما ينسج عمله الأدبي يبني رؤية محددة للعالم، وقد تكون هذه الرؤية محددة المعالم، وقد لا تكون هذه الرؤية بالضرورة رؤيته الخاصة، وبذلك فالعمل الأدبي ليس نسخة من العالم المفترض، فهو يبني عالما خاصا به يصنعه من المادة الموفرة له، ولذلك يأتي على درجة متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين، لذلك فلا بد للنص أن يخلق موقفا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه إليها."

ودور القارئ باعتباره فعلا مركبا وهو الدور الذي من المفروض أن يضطلع به القارئ هو أن " العمل الأدبي وخاصة الرواية بناؤها من أربع رؤى أساسية، وهي رؤى الراوي والشخوص والحبكة والقارئ الوهمي،" والتي قد تتفاوت في ما بينها من ناحية الأهمية إلا أنها تجتمع داخل نقطة التقاء واحدة هي معنى النص ، وعلى القارئ أن يدرك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها الذي يوجه التفاعل بين الرؤى المتغيرة والاندماج التدريجي.

إذن فالقارئ مع نظرية التلقي أصبح يستبد النص في وجوده وفي غيابه، وأثناء إنتاجه من طرف الكاتب، وطول مدة قراءته. يقول "نورمان هولاند فيرى" أن قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو، إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون

منها النص " فالنص إذن يعيش تحت سلطة القارئ ووعيه أكثر مما ينعم بالحياة والراحة عند صاحبه.[1]

مفهوم جمالية التلقي والتأثير:

يبدو أن مفهوم (نظرية التلقي) في المدرسة الألمانية مصطلح مفرد في الظاهر ؛ إلا أنه في البنية العميقة يعمل كبوتقة ، ينصهر في داخلها مفهومان ، لكل واحد منهما منظوره ، وأصوله واجراءاته. فهما شقان مختلفان ومتكاملان في الآن نفسه ، إذ أن أحدهما يكمل الآخر ، وهذان المفهومان هما (جمالية التلقي) و(جمالية التأثير) . يتعلق الأول بالإتجاه الذي وضعه (*)(هانز روبرت ياوس) ، أما المفهوم الثاني فواضعه أحد أقطاب مدرسة كونستانس (*)(فولفغانغ آيزر) ، فيكون مفهوم (نظرية التلقي) مصطلحا شاملا يؤلف بين مشروعي (ياوس وآيزر) .

عالج (ياوس) النص من خلال نظرته الجديدة في التاريخ التي تقوم على الإهتمام بالمتلقي بإعتباره الطرف الفعال ، وبتاريخية التلقي (تاريخ الأدب) عند (ياوس) . وهو لا يعني به تاريخ نص الوقائع الأدبية ، إنما التاريخ الذي يعمل كمقياس لقياس التأثيرات التي يولدها عمل ما عند جمهور ما (المتلقي الأول) ، ثم تتوالى سلسلة القراءات . ومع كل قراءة جديدة يقوم المتلقي بقياس الأعمال المهمة على وفق آراء السابقين من النقاد في النص) ، ومن ثم تجديد التلقى عن طريق الحذف والاضافة والتغيير ، ثم مقارنتها مع القراءات السابقة ، ومن تم تجديد تاريخ الأدب. وبعبارة أدق الدراسة التاريخية تركز على الأدب من خلال مدى تأثير الانعطافات التاريخية الكبرى .

---

[1] يُنظر: يوسف لعجان: ديوان العرب، الموقع:
https://www.diwanalarab.com/spip.php?article37470

(*)ياوس : ناقد ومؤرخ ألماني ، ولد عام 1921 . من أبرز أعلام مدرسة كونيستانس الالمانية ، طور علاقة دلالة النص الادبي بالقارىء.

ولد فوفانغ آيزر سنة 1926 بألمانيا ، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الالمانية . اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل المانيا وخارجها ، وهو عضو بأكاديمية هيدلبورغ . يراجع فعل القراءة:9.

أفاد (ياوس) من أفكار (هانس جورج جادامير) ، أحد زعماء الفلسفة الظاهراتية حول (الأفق التاريخي) ليصوغ مفهومه الإجرائي المشهور (أفق التوقع) ، جاعلا منه وحدة قياس التطور الأدبي عبر العصور التاريخية ، كما أفاد أيضا صياغة مفهومه الإجرائي (خيبة الإنتظار) ، أو(كسر أفق التوقع) عند (كارل بوبر Popper. Karl ، فقد استطاع من خلال هذين المفهومين أن يبرهن ما لأفق التلقي من قيمة كبيرة في فهم الأدب والتاريخ ، كما سيأتي توضيح ذلك .

ويمكن توضيح رؤية (ياوس) بطريقة أخرى : عند تلقي نص معين ، يحتاج المتلقي إلى معرفة جملة من الأمور منها : الظروف التي أحاطت بالنص الذي يتلقاه ، معرفة أفق التلقي الأول . هنا تكمن اللحظة التاريخية ، قيام المتلقي الثاني بعملية تأويل جديدة للنص لا نعني به أي قارىء بل القارىء ذو الذوق المدرب – معرفة مدى تطابق أفق التلقي الماضي مع الحاضر .

فالتأويلات المختلفة للقراء المنتجين تتراكم بمرور الزمن ، فتنتج السلسلة التاريخية للتلقي ، ومن هذه السلسلة يتخذ الدارسون قياس تطور الأنواع الأدبية عبر العصور ، هذه التطورات إما أن توافق واما أن تخالف النص المقروء ، فإذا خالفت تتولد (خيبة الإنتظار) التي يقصد بها (ياوس) مخالفة تلقي النص الأول لتلقي النص الثاني ، وهذه الخيبة هي التي تولد الأفق الجديد) ، أما إذا توافق الأفق فلا تكون هناك أي قيمة جمالية تذكر للتلقي الثاني .

أما (جمالية التأثير) عند (آيزر) فتركز إلى ما هو أبعد وأشمل ، فهو لم يتتبع إتجاها فلسفيا أو تاريخيا ، مثل (ياوس) ، فنظرته تقوم أساسا على التفاعل بين النص والقارىء . وعلى الرغم من الإختلافات التي نجدها بينهما في تقديم مفاهيمهما واستنادهما إلى مرجعيات مختلفة فإننا لا نجد تعارضا فى الأفكار والمنطلقات ، فقد سارا جنبا إلى جنب ، وكان أحدهما يكمل الآخر . فالناقد الأول إنشغل بالبعد التاريخي ، والثاني اهتم بالبعد النصي والفردي لقراءة النصوص .

التفاعل عند (آيزر) قائم أساسا على التأويل عند القارىء بما يتجاوز ظاهر النص إلى ما وراء النص من معان ، وبهذا التجاوز يقوم القارىء بعملية ردم الفراغات أو الفجوات التي يتركها النص ، وتدفع القارىء إلى الغوص في أعماقه ، بحيث تثير لديه عملية التخيل . وانطلاقا من هذا الخيال تحصل عملية التبادل والتأثير بين النص والقارىء . فالمعنى في

، فالعمل الأدبي : ((ليس نصا بالكامل كما أنه ينتج من خلال التفاعل هذه الحالة ليس ذاتية القارىء ، ولكنه تركيب والتحام من الإثنين))[1]

عمل كل من (ياوس) و(آيزر) ، على صيانة النظرية بطريقة تقوم على التكامل ، فقد إلتقى الناقدان ، في البحث عن القارىء الذي يبرز ما هو خفي في النص ، إعتمادا على ما يسمى بـ (الذخيرة) أو(المخزون الثقافي) ، الذي يعتمد فيه على خبراته السابقة ، وأفق ثقافته ، وطريقة استجابته للنص .

والذخيرة بإختصار : هي مجموعة المعايير الإجتماعية ، والثقافية يقدمها القارىء في أثناء عملية القراءة ، وتتمثل عند آيزر في :((مجموع المواضعات التي يمتصها النص من تتصل بقوة أكبر عناصر معلومة سابقة ، ولا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة ، إنما ، بالمعايير والقيم الإجتماعية والتاريخية ، والسياق السوسيو ثقافي الذي يتحدر منه النص[2].

وإختلفا في أن (ياوس) ، جعل التلقي تاريخيا ، أما (آيزر) فطور ما بدأه ياوس عندما جعل معنى القصيدة في مكان ما بين النص والقارىء يكشف عنه من خلال التفاعل ((لقد أتم إيزر مدخل ياوس التاريخي لفهم الأعمال الأدبية وذلك من خلال فحص إيزر للتفاعل بين القارىء والنص . لقد أهم إيزر أن يعرف كيف وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارىء من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثرا مجربا ، وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها)).[3]

حدد (روبرت هولب) الإختلاف بين التلقي والفاعلية أو التجاوب أو التأثير بقوله : ((كلاهما يتعلق بما يحدثه العمل في شخص ما من أثر ، كما لا يبدو من الممكن الفصل . ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعا كانت ترى إن التلقى يتعلق بالقارىء التام ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية ؛ وهو تخصيص غير مرض كل الرضا بحال من الأحوال)).[4]

---

[1] إستقبال النص عند العرب : 41

[2] عالم الفكر ، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقى ، د. محمد إقبال عروي ، ع 3، مج 37 ، يناير–مارس 200: 50.

[3] قراءة الاخر / قراءة الأنا نظرية (التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر): 42

[4] نظرية التلقي ، روبرت هولب : 32 ويمكن الرجوع إلى إستقبال النص عند العرب : 28 .

يمكن التمييز أيضا بين جمالية التأثير والإستجابة عن جماليات الاستقبال بما ذكره الناقد روبرت هولب من أن نظرية الاستقبال تقوم على تحول عام في الإهتمام من الكاتب والعمل إلى النص والقارىء ، فهي تضم كلا من مشروعي (ياوس وآيزر) .
وعلى الضد من ذلك فإن جمالية الإستقبال إقتصرت على عمل ياوس النظري المبكر ، وان جميع المتغيرات المستخدمة ، يمكن فهمها بسهولة من خلال السياقات.[1]
إن جمالية التلقي شيء قائم في النص ، أما جمالية التأثير فهي شيء نفسي قائم في النفس ، وبذلك يكون التفريق بينهما : ((قائم على إعتبار إن الموضوع الفني متعلق بالنص والموضوع الجمالي متعلق بالتلقي ، فتجمع بينهما معادلة (النص – التلقي) وهي معادلة كما رأينا يوحدها التفاعل)).[2] أي : أثر النص في النفس .
وبذلك تتولد بين النص والمتلقي : ((علاقة مزدوجة ، أو بمعنى آخر علاقة جدلية ، تتحرك من النص إلى المتلقي كما تتحرك من المتلقي إلى النص)).[3]

وبذلك يمكن وصف القراءة بأنها عملية تبادل بين القارىء والمؤلف ، لا يمكن أن تسير باتجاه واحد من المؤلف إلى القارىء ، إذ يستحيل الوصول إلى اللذة الجمالية .
وقد حصر فولفغانغ آيزر الاعتراضات الرئيسة على نظرية التجاوب ، وهو المصطلح الذي إستخدمه آيزر في كتابه (فعل القراءة) ؛ في إن الاولى منها: تضحيتها : ((بالنص من أجل الإعتباطية الذاتية للفهم ، بواسطة فحص هذا الفهم في ضوء تحيينه، وبالتالي فهي تحرمه من هويته الخاصة)).[4]
ويمكن القول أن سبب الإعتراض هنا أن الأصل الذي يقوم عليه التأويل كفيل بالوصول إلى المعنى الحقيقي للنصوص ، المعنى الذي أراده مؤلف النص ، فالركيزة الأساسية التي يقوم عليها التلقي هو فهم النص ، ومن ثم فإن الفهم هو ما يجب أن يحققه التأويل ، قبل كل شيء .

---

[1] يُنظر : نظرية الاستقبال : 8

[2] إستقبال النص عند العرب : 48 .

[3] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : 232 .

[4] فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) : 15

وعلى هذا الأساس يكون المؤلف قد أودع في نصه مقصدية محددة ، وهذه المقصدية هي التي توجه المؤول للتأويل . وللمبدع قدرة تفوق قدرة المتلقي على تحديد معنى النص.[1] فالمبدع والمتلقي متساويان في الفهم.

في حين أن (هيرش) يفترض : ((أن مؤلف النص الأدبي هو تحديدا أفضل من القارئ وأن انجازه مساو لما كان ينوي أن ينجزه وهكذا فإن العبء ، يقع على عاتق القارىء الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده)).[2]

هناك إعتراض آخر ضد التركيز على تأثيرات النص الأدبي ، يقوم على ما تبناه (وسمات (Wismatt) ،و(بيردزلي Beardsle) ،(المغالطة المؤثرة) أو(المغالطة العاطفية) ، كما يسميها (جين . ب تومبكنز) ، وهي خلط بين القصيدة ونتائجها (بين حقيقتها وصنيعها) (بين ما هي عليه وما تفعله) ، فهي تبدأ محاولة إشتقاق معايير النقد من التأثيرات السيكلوجية (النفسيه) لقصيدة ما ، وتنتهي بالإنطباعية والنسبية . والحصيلة هي القصيدة نفسها ، بإعتبارها موضوعا للحكم النقدي بالتحديد (على نحو خاص) ، تميل إلى الاختفاء.[3] وقد يقصد بذلك أن يكون النص الأدبي ، أيا كان جنسه وسيلة لإثبات جدارة المنهج بحيث تتحول القصيدة إلى وثيقة لا علاقة لها بكينونتها الجمالية . وقد يكون هذا المنحى أحد (مصائب) مناهج الحداثة ، وما قبلها وما بعدها !

ويجادل نقاد إستجابة القارىء يقصد – الأنجلو أمريكي – في أن القصيدة لا يمكن : ((أن تفهم بمعزل عن نتائجها ، فتأثيراتها – نفسية كانت أم غير ذلك – هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها ، مادام المعنى ليس له وجود حقيقي وغير مرتبط بإدراك القارىء)).[4] إن الإنطباعية التي تنتهي بها (المغالطة) المؤثرة العاطفية هي في أن تبل القراءة الأولى للنص يرتبط بالتأثير ، الذي يتولد عند أول إستقبال للنص ، وما يمكن أن يولده في ذهن القارىء من ردة فعل ، في هذه المرحلة من التلقي يكون الحكم انطباعيا وليس قائما على معايير ثابتة يتبعها الناقد في إصدار حكمه ، كالتي نجدها في النقد الحديث . وكثيرا

---

[1] ينظر : إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر العربي الحديث) : 14

[2] السيمياء والتأويل : 31

[3] ينظر : نقد إستجابة القارىء من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ،جين .ب. تومبكنز: 18، 14. وينظر: فعل القراءة : 18 (يسميها المغالطة المؤثرة)

[4] نقد إستجابة القارىء ، تحرير : جين «ب. تومبكنز ، ترجمة : حسن ناظم ، علي حاكم : 17.

ما نجد هذا النقد عن الجاهليين ، كالحكم الذي كان يصدره النابغة الذبياني عندما يفاضل بين الشعراء ، هو حكم يصدر في لحظة الإلقاء ، حكم يعتمد على الخبرة الشخصية ، والقدرة على إمتصاص النص لحظة الإلقاء ، وإصدار حكم في أي النصين أجود ، وعلى كثرة الإطلاع والحفظ والقراءة . ولكن النقد في العصر الجاهلي لم يكن سليقة وفطرة في كل الأحوال. فهناك بعض الأحكام الصادرة عن أساس ومقياس يستند إليه الحكم في الموازنة ، كالحكم الذي أصدرته (أم جندب) ، زوج امرىء القيس عندما فضلت قصيدة علقمة الفحل متخذة من وحدة الروي ووحدة القافية مقياسا للحكم بينهما[1] (ان صحت هذه الرواية).

قد يكون التعليل قد أضيف إلى حكم أم جندب في وقت متأخر لإضفاء تسويغ عليه ، من أجل إقناع المتلقي لا غير .

والفهم الأول باب لسلسلة من القراءات . وقد وصف (هولب) الاستقبال الأول للنص بقوله : ((تقبع التضمينات الجمالية في حقيقة أن الإستقبال الأول للعمل من قبل القارىء يتضمن إختبار قيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها))[2] و ((إن التضمين التاريخي الواضح لهذا يشير إلى أن فهم القارىء الأول سوف يساند ويغني ضمن الاستقبالات من جيل لجيل ، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم إعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل))[3]

---

[1] ينظر : الموشح : 35 –36 .

[2] نظرية الإستقبال : 75.

[3] م.ن : الصفحة نفسها .

(*)فولفغانغ آيز (1926،2007) أستاذ اللغة الانجليزية، والفلسفة واللغة الالمانية اشتغل بالتدريس بعدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها جامعة كونستانس. ينظر:ar.wikipedia.org

نظرية التلقي النشأة والمفهوم:

المفهوم:

نشأت نظرية التّلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين "هانز روبرت ياوس" (Hans Robert Jaus) (*) و"فو لفغانغ ايزر" (Wolf gang Izer) من جامعة كونستانس (constance) التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية،حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية؛وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقّي في إنتاج هذه العملية.[1]

ونظرية التّلقي تتميز عن غيرها – من المناهج السّياقية والنّصّانية التي تناوبت السلطة في السّاحة النّقدية ردحًا طويلا من الزّمن– بإعطاء السّلطة للمتلقّي بدون أدنى مناوئ،وبوّأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام –الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل– وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه« حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة [...] فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك ».[2]

بمعنى هذا أنّها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي،والكشف عن جمالياته،وكيفية تلقيه.

استطاع المتلقّي أن يأخذ مكانة في الدّراسات النّقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقّي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي،بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص،وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية

---

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24، جامعة محمد الخامس، المغرب،[د ط]، [دت] ص26.

[2] موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، [دت]، ص99.

تكوينية ارتباطا لازما،فتكوين النّص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقّعات حركة الآخر،والآخر هو القارئ بطبيعة الحال[1]،حيث يتخطّى القارئ حدود البنية اللّغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل.

أ-المفاهيم الإجرائية عند "ياوس ":

1 - أفق التوقع* :Horizon d'attente

اقتضت نظرية التّلقي دراسة نوعيّة معيّنة من القرّاء، يمتلك كل منهم أفقًا* فكريًا و جماليًّا، و يحدّد شروط تلقّيه للنّص الأدبي و تعبئته بالمعنى و تأويل بنيته الشّكلية.[2]

يعد أفق التّوقع عند" ياوس" حجر الزّاوية لنظرية التّلقي و يسمى أيضا أفق الانتظار،وهو مفهوم جديد للرؤية التّاريخية في تفسير الظّاهرة الأدبية وتأويلها،حيث «يعد هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة، لأنّه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكّن هذه النّظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظّاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتّاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة[...] إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النّظرية من التّمييز بين تلقّي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقّيها في الزّمن الحاضر مرورا بسلسلة التّلقّيات المتتالية».[3]

أي أنّ أفق التّوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القرّاء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى و إنتاجه، وتحديد الأهمية التّاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل و الجمهور المتلقّي.

وتنظر "بشرى موسى صالح" إلى الأفق على أنّه «الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق

---

[1] ينظر: امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص67.

[2] ينظر : هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي ، مقدمة المترجم .

[3] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1،2007 ،ص162.

التّأويل الذي هو محور اللذة»[1]؛ وارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأنّه عالم مفتوح على ثقافة و خبرات القارئ التي يمارس بها التّحليل، فمن تنوع القراء واختلاف خبراتهم وثقافتهم أصبح لكل عمل أدبي عدد لا متناه من التّأويلات.

يشير " ياوس" إلى أنّ مفهومه– أفق التوقع– يتضمن ثلاثة عوامل أساسية:

1– التّجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النّص.

2– شكل الأعمال السّابقة و موضوعاتها التي يفترض معرفتها.

3– التّعارض بين اللغة الشّعرية و اللغة العلمية أي التّعارض بين العالم المتخيّل و الواقع اليومي.[2]

بناء على هذا فإنّ عملية القراءة للظّاهرة الأدبية تخضع لمجموعة من المبادئ التي تجعل من العملية قائمة على تصوّر منهجي ناتج عن دراية بهذه المبادئ و القيم الأدبية التي تصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظّاهرة الأدبية وفي حدود المعرفة المتشكّلة عن الأعمال السّابقة، و ما يخص التّعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تنسجها اللغة الشّعرية و الصّورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصّحيحة.

كل قارئ يقبل على النّص و له خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تصوّر مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال، و غالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي و الأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، و هي حالتان:

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفًا لدى المتلقّي شكلا و مضمونا و يتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السّابقة يكون عندها الانطباع فاترا،كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة،بالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا و مخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه و هذا ما يعرف ب(خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 45.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 46

يمكن تمثيل خيبة الأفق بالمقدّمة الطللية في القصيدة العربية القديمة إذ اعتاد الجمهور(المتلقّي) على نظام خاص في مقدّمة القصيدة كالبكاء على الطّلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقي بالخيبة(خيبة الانتظار)، ذلك أنّ معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة[1]،هنا

تبرز قدرة المتلقّي على فهم العمل الأدبي بتطوّراته المختلفة وعلى هذا الأساس فإنّ المتلقّي هو المتحكّم الأوّل بعملية تطوّر هذا العمل وليس المؤلّف كما هو مألوف.

هذا ما يذهب إليه ناظم عودة بقوله:« أنّ الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إنّ مقياس تطوّر النّوع إنّما هو المتلقّي،وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التّطوّر في اللحظة التي تتعرّض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشّكل واللغة،وهذه اللحظة هي لحظة " الخيبة"[2].

يرى " ياوس" أنّ القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التّوقّع والقارئ لأنّ « الأعمال الأدبية الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرّاءها يكمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع»[3]،أي أنّ الأعمال الجيّدة هي التي تخيب آفاق القرّاء،بينما الأعمال التي توافق آفاق انتظارها وتلبّي رغبات القرّاء المعاصرين هي أعمال بسيطة لأنّها نماذج تعوّدوا عليها،وبمعنى آخر أنّه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقّع القارئ حققه أدبيّته.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ،ط 1 ، 2009 ، ص 38 .

[2] ناظم عودة : الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ، ط 1 ،1997 ، ص 140.

[3] روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000، ص 67 .

2 – المسافة الجمالية:Distance Esthétique

هي مفهوم يتمّم مفهوم الأفق و يعضّده، و هي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "ياوس" حيث يعرفها بقوله :«ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه»[1]،وهي المسافة الفاصلة بين أفق

الانتظار الموجود سلفا و العمل الأدبي الجديد، و هذا الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات عمّا هو معهود.

أفق الانتظار الموجود سلفا / المسافة الجمالية / العمل الأدبي الجديدالقارئ بوعي جديد

نوع الاستجابة	المسافة الجمالية	القيمة الجمالية
توافق أفق الانتظار	ضيقة	عمل بسيط رديء
تخيب أفق الانتظار	واسعة	عمل فني أدبي

تعد المسافة الجمالية في نظر" ياوس" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته(عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلّص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء؛ أي أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشّرا على مدى أدبية العمل الأدبي و معيارا هاما بالنّسبة للتحليل التّاريخي للعملية الإبداعية.

لقد أثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة؛ إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخييب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدَثا غريبا على ما هو مألوف،وإلّا لا يعتبر عملا أدبيا فنيا،وهذا ليس بالضرورة،فهناك أعمال لم تكن غريبةعلى

[1] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، ص 39 .

المتلقي ولم تكسر أفقه، وكانت أعمال جيّدة. أضف إلى ذلك فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال.

كما هذا المفهوم يحدد لنا ما يحدثه العمل الأدبي في المتلقي فقط، أما ما يحدثه المتلقي في العمل الأدبي فأمر لا اعتبار له،في حين أن موضوع نظرية التلقي هو التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.

3 – اندماج الآفاق: Fusion des horizon

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التّأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقّياته المتتالية، «و يعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين "ياوس" و المشروع الهيرمينوطيقيل "غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه(الحقيقة و المنهج) وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النّص و قارئه عبر مختلف الأزمان،ويعبر "ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التّاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التّجاوب»[1]

وعليه أن يكون القارئ محاورا جيّدا للنّص وفق منطق(السّؤال والجواب) إذ ينطلق السّؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة، من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السّؤال بهذا الشّكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضرومع ذلك فإنّ الدّلالات و التأويلات تتجدّد و تتغيّر في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا« لو أخذنا تراثنا النّقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقّ عبر عصور مختلفة و استطلعنا مثلا قراءة "الجاحظ" و أفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو" جابر عصفور" لوجدنا "محمد مندور" قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم و معايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطّبع، والشيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السّابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث».[2]

---

[1] أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2010–2011 ، ص:53.

[2] رضا معرف : "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة ، 2012، ص 277.

أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقّياته، و بهذا يتحوّل العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحد إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعدّدة وأسئلة متجدّدة، وهنا يمكن التّواصل بين الماضي و الحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللّحظة الرّاهنة،هذا ما يفسّر سير خلود الأعمال العظيمة وسير تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طيّاتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيّرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

يشير"ناظم عودة" إلى «أنّ التّأويل الذي تمارسه جمالية التّلقي يعني التّعرف على السّؤال الذي يقدّم النّص جوابا عنه، و بالتّالي إعادة لبناء أفق الأسئلة و التّوقّعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقّيه الأوائل»[1]،فتشكّل الآفاق واندماجها

بمنطق السّؤال والجواب، يجعل هناك حوار مستمر بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه،يتم من خلال هذه المفاهيم الإجرائية عملية بناء المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة.

ب- فعل القراءة و بناء المعنى عند " إيزر ":

ركّز "**إيزر**" في طروحاته على قضية التفاعل بين النص و القارئ لأنها«نقطة البدء في نظرية "فولفانغ إيزر" الجمالية هي ذلك العلاقة الدياليكتية التي تجمع بين النّص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة».[2]

اعتمد " ايزر" في فهمه لعملية القراءة و بناء المعنى على مفهوم آخر مختلف عن التيارات النّقدية التي سبقته متأثرا بالظّاهراتية و نظرتها للعمل الأدبي التي أكدت على أنه«لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضمّنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النّص»[3] لهذا اهتم " إيزر" بالنص الفردي و علاقة القرّاء به انطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذّات في بناء الفهم الذي هو نتاج

[1] ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صر136.

[2] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر،ط2002،1، ص 111.

[3] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

التّفاعل بين النّص والقارئ[1]،ويرى العمل الأدبي ليس نصا مكتملا وليس له وجود حقيقي إلا بوجود القارئ بل هو تركيب والتحام بينهما–النص والقارئ– لأنّهما يشكّلان بعضهما.

لهذا السبب نبهت الظاهراتية إلى أنّ دراسة العمل الأدبي ليس الاهتمام بالنص فقط بل كذلك الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النّص هذا ما تأثر به"إيزر"،وذلك بقوله:« فالنّص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص

بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التّحقّقومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسمّيهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي،الأوّل هو نص المؤلّف و الثّاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ».[2]

أي أنّ القطب الفنّي يكمن في النّص المتحقّق عبر النّسيج اللّغويوما يتضمّنه المؤلّف في نصّه، أمّا القطب الجمالي فهو التّحقق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة، والعمل الأدبي لا سبيل لتحقيقه إلّا من خلال التّفاعل المتبادل بين نصّ المؤلّف والقارئ.

التّفاعل بين النّص والقارئ هو الشّيء الأساس في فعل القراءة من منظور "إيزر" أي إخراج النّص من حيّزه المجرّد إلى حيّزه الملموس(العمل الأدبي)، لأنّ العمل الأدبي عند "إيزر" لا يقصد به النّص إلاّ بعد أن يتحقق ويتجسّد عن طريق التّفاعل مع القارئ.

يقدم"إيزر" مجموعة من المفاهيم الإجرائية، التي تضمن عملية القراءةوالمتمثلة في (القارئ الضمني)،(السجل النصي)، (الاستراتيجيات)،(مستويات المعنى) (مواقع اللاتحديد).

1 –القارئ الضمني:Lecteur implicite

يفهم مما سبق أنّ العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنّما استنادا إلى فعل انجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص والتفاعل معه، وليس للقارئ الضّمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص« هو بنية النّص تتوقّع حضور متلقّ دون أن تحدده

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين و آخرون ، نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، ص 43.

[2] فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني،و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل،فاس،المغرب،[ط د]،[د ت]، ص 12.

بالضّرورة، إنّ هذا المفهوم يضع نيّة مسبّقة للدّور الذي ينبغي أن يتبنّاه كل متلقّ على حده».[1]

إلاّ أنّ هناك نوع من القرّاء تتبنّاه طائفة من الباحثين ممن يهتمّون بشعرية التّواصل فهناك "القارئ المتميز" عند" ميشال ريفاتير"Michael Riffaterrie و"القارئ النّموذجي" عند" امبرتو ايكو"Umberto Eco إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر"إيزر" عاجزة و غير قادرة على التّفاعل مع النّص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ و هو مفهوم" القارئ الضّمني" «فالقارئ الضّمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[2] إنّ هذا القارئ المغروسة جذور بصورة راسخة في بنية النّص هو المفهوم البديل الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية"إيزر" وإنّ لكل نص أدبي مرجعيات خاصة،بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النّص.

وعليه أنّ القارئ الضّمني هو محور عملية القراءة، وهو مفهوم تجريدي ليس قارئا حقيقيا أوقارئا فعليا،إذ إنّه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النّص الأدبي و تحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى،وهي وظيفة حيوية بين النّص وبينه.

2-مواقع اللاتحديد:Emplacements non identifier

أخذ " إيزر" هذا المفهوم من "انجاردن" حيث ينظر إلى النّص على أنّه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها "انجاردن" بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أن يدخل كل من القارئ والنّص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى«تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكوّن،هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا

[1] فولفغانغ ايزر: فعل القراءة، ص 30.

[2] ايزر : فعل القراءة ، ص 30.

بفعل إنتاج الموضوع الجمالي»[1] عناصر اللاتحديد هي التي تمكّن النّص من التّواصل مع القارئ بمعنى أنّها لا تحثّه على المشاركة في الإنتاج؛« يعتبر"ايزر" القيمة الجمالية في حدّ ذاتها نتاجا لعملية التّحقيق و سد أماكن اللاتحديد النّصية»[2] حيث أن المتلقّي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للنّص عبر عملية ملء الفراغات، لأنّها العنصر الأساسي المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية، كما أنّها الطريقة التي تمكن النّص الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النّص وبالتالي المشاركة في بناء معناه .

3-السجل النصي: Le répertoire du texte

هو كل الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، و تكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النّص وهو ليس جديد جدة مطلقة، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنّصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عنه كالسّياقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي:«بأنّه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات والاتّفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقّين،والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه و بين القارئ»[3]؛أي أنّ النّص لحظة قراءته يتطلب سجل_النّص_الذي في ظلّه تتم عملية التّفاعل بينه وبين القارئويتحدّد الأفق،والمعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات النّصية الممنوحة والإستراتيجيات التي توجه القارئ .

4-الاستراتيجيات النصية : Les Stratégies Textural

هي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، وظيفتها أنّها تصل بين عناصر السّجل و تقييم العلاقة بين السّياق المرجعي و المتلقّي، أنّها تقوم برسم معالم موضوع النّص ومعناه[4]و«هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيبوتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النّصي،وبالتّالي على ضوئها يتحدّد النّص في بناءه وفي شكله الخاص».[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص 108.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص223.

[3] المرجع نفسه، ص193.

[4] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر،[دط]،[دت]ص 130.

[5] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 201.

أي إمكانية الاستعانة بالسّياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النّص، معنى النّص لا يمكن أن يبنى إلاّ وفق إستراتيجية محددة.

5-مستويات المعنى:

من خلالها أنّ المعنى لا يظهر للقارئ دافعه واحدة و إنّما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير" ايزر" « أنّ النّص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنّما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أنّ هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى،تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي(السّياق المرجعي)إلى المستوى الأمامي(النّص)»[1] تنظّم هذه النّظرية علاقة النّص بالسّياق الخارجي،وأنّ النّص لا يمكن فهمه إلّا على ضوء هذه الخلفية ،وكذلك كفاءة القارئ المعرفية وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي.

6- وجهة النظر الجوالة : Le ponant de vue mobile

تعد من المفاهيم النّقدية التي وظّفها " ايزر " ضمن نظريته ، بحيث يرى من خلال هذا المفهوم أنّ القارئ يجول في النّص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلّا من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة بدءا من البنيات الظّاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النّص [2] وهذا يشير إلى أن وجهة النظر الجوالة هي نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عملية الهدم و البناء و تكون هذه العملية لها علاقة بالخبرة الجمالية للقارئ و ما يدّخره من مرجعيات ومعايير ،فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى «و هكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكّ» [3]ومنه أنّ فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى و ثم تتشكّل عبرالسيرورة التاريخية وجهات نظر مختلفة .

من خلال هذا نرى أنّ " إيزر " قد تميّز في مشروعه النّقدي حيث اشتغل على مجال جديد من مجالات الظّاهرة الأدبية ،كانت نظريته تنطلق من خطّينمزدوجين متبادلين من

---

[1] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

[2] ينظر : إيزر، فعل القراءة ، ص 57 .

[3] المرجع نفسه، ص 61.

النّص إلى القارئ و من القارئ إلى النّص في إنتاج المعنى،وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات.

التلقي والمسرح:

فى ظل سرعة التطور الذى شهده العالم فى القرن المنصرم على الأصعدة كافة، فإن الأمر قد لحق بمجال الإبداع الإنسانى على كافة مستوياته سواء كانت أعمال مقروءة أو مرئية أو مسموعة، وقد شهد النقد الأدبى عامة والمسرحى خاصة تطوراً ملحوظاً بعد أن ابتعد النقاد – بعد رحلة دامت قروناً عديدة – عن المؤلف وتناولوا النص الأدبى بالدراسة والتحليل بين مناهج عدة ربط بعضها النص بالمجتمع، وابتعد بعضها عن ذلك، وصولاً إلى القارئ المتلقى حيث دارت معظم الدراسات النقدية منذ بدايات القرن العشرين وصولاً إلى الآن حول عملية القراءة والتفسير والتلقى والاستجابة وكلها مصطلحات أصبحت تطرح بين أوروبا وأمريكا وصولاً إلى المتلقى العربى.

تمحورت كثير من الدراسات النقدية فى أوروبا وأمريكا حول دراسة نظريتين هما نظرية التلقى الأوروبية، ونظرية استجابة القارئ الامريكية، واعتمدت النظريتان على القارئ المشاهد المتلقى، ويحدثنا الناقد "نيوتن" عن "مصطلح نظرية التلقى " التى تركت أعظم تأثير لها فى المانيا– وإن كانت تعود إلى مؤسسها البولندى "رومان انجاردن" جنباً إلى جنب مع " نظرية استجابة القارئ " التى ارتبطت فى الدرجة الأولى بالنقد الامريكى من خلال النقاد "هولاند " و " فيش " و " ايزر " و " ياوس " وغيرهم وإن كان " نيوتن" يرى أن هناك اتصالاً ما بين الاثنتين– النظريتين – خاصة من خلال أعمال" ولفجانج ايزر " Wolfgang jser المتضمن عادة فى كليهما" .ومن ثم فإن النظريتين لا تتعارضان بل تتفقان فى تمحورهما حول المتلقى وإن اختلفت قليلاً – طرق كل منهما فى بعض المراحل .

إن التعريف الذى يطرحه " باتريس بافيس " فى معرض حديثه عن الارسال والتلقى فى المسرح يتمثل فى أنه " لا يخفى على القارئ أنه بالإمكان تناول كل من النص والعرض من

زاويتين، زاوية الإرسال Production وزاوية التلقى Reception ، فبإمكاننا دراسة مصادر النص، وسياقه الأدبى، والمؤثرات التى تركت بصماتها على المؤلف، وتعديلات المخرج على النص فى مرحلة البروفات، والظروف المحيطة بالعرض، وما إلى ذلك. "

يحدد التعريف السابق التلقى فى مرحلتين الأولى تمثل الإرسال من قبل المؤلف الذى كتب النص، وحدد فكرته وأحداثه، وتصوره لأماكن أحداث المسرحية وزمنها، وصولاً إلى تخيل من قبل المؤلف لكيفية تحقيق النص على خشبة المسرح، وتأتى المرحلة الثانية وتتمثل فى تلقى القارئ النص، وقراءته، وتفسيره، وتوافق ما فيه من أفكار وأحداث مع أفق توقعاته وصولاً إلى تلقى النص عرضاً مسرحياً خلال قراءة متعددة للعرض بتعدد طبيعة عرضه يومياً وتلقيه من المتلقين فى حالة تغير دائم مما يجعل قضية التلقى بحاجة إلى دراسة نقدية تحليلية مستنيرة يراعى فيها كثير من القضايا الفرعية الصغرى.

يطرح " بافيس " تعريفاً أخر للتلقى المسرحى يقول فيه " هناك بالطبع تلقى المشاهد للعرض المسرحى، والنص المسرحى، وهو موقف اتصال عينى، وفرع من فروع علم الجمال، يجب أن يتضمن وصفاً للعمليات العصبية والجمالية، والظروف الاجتماعية لعملية إرسال الدلالات، ولا غنى عن المعرفة المنقولة بهذه الكيفية لفهم معانى مثل هذا النوع من التلقى الفردى، وبالإضافة إلى هذا البحث، توجد أيضاً دراسات منفصلة للعمل الفنى، أثناء تلقيه على فترات متباعدة، آخذين فى الاعتبار التوقعات والنماذج الفكرية المختلفة؛ لأن "نظرية التلقى المطبقة فى المانيا تتعامل مع " تاريخ التلقى" أو " جماليات التأثير الناتج. "

يفرق التعريف السابق بين تلقى النصوص والعروض، ويرى أن هذا الموقف الذى يحدث بين المرسل والمتلقى هو اتصال يتحقق من ورائه عملية جمالية حسية وهى فرع من فروع علم الجمال ومن ناحية أخرى فإن التلقى عملية مستمرة بالنسبة للعرض المسرحى؛ حيث إن التلقى متغير بخلاف تلقى النصوص الثابتة مما يجعله تلقياً مغلقاً، وإذا ما تحدثنا عن التلقى بين النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة فسنجد أن معظم التيارات داخل هذا الاتجاه قد ظهرت حديثاً بوصفها رد فعل للنظريات التى انحصر تركيزها فقط فى عملية إنتاج العمل

الفنى، أو إرساله وقد " تراوحت ردود الأفعال بين ظاهراتيه "انجاردن" وتأويلية "جادامر"، ومدرسة "كونستانسى" التى احتل مركز الصدارة فيها كل من "ياوس" و " ايزر. "

أما عن نظرية استجابة القارئ " فقد ظهرت فى أواخر الستينيات واستمرت خلال السبعينيات وأخذت فى التراجع وتضاءلت أهميتها اليوم فى سياق النظريات النقدية المعاصرة، وعلى الرغم من ذلك يرصد الباحث تعريف النظرية وأوجه الاتفاق مع "نظرية التلقى" التى تحتل اليوم مكانتها اتساقاً مع السيميولوجيا والتفكيك.

لا تختلف آراء نقاد " نظرية استجابة القارئ " كثيراً مع اصحاب " نظرية التلقى" ذلك أن كلاً من " جادمر " و " ياوس " و " رومان انجاردن " و " إيزر " يتفقون على إثبات أهمية القارئ فى عملية الإرسال والتلقى، وعلى الرغم من ذلك فإن " ايزر" يختلف عن نقاد استجابة القارئ من قبيل ديفيد بليخ David Bleich أو ستانلى فيش Stanle Fish فى اعتقاده أن النص يتضمن بنية موضوعية حتى أنه وجب إكمال تلك البنية من جانب القارئ. "

تؤكد " نظرية استجابة القارئ " إذن على أهمية القارئ، كما أنها تزيد من أهمية القارئ لتصل إلى إعطائه المكانة المتميزة التى تعطيه الحق فى أن يملأ الفجوات والتجاويف التى يعانى منها النص، وأنه على القارئ – من هذا المنطلق – أن يمارس دوره ويستخدم خيالاته وتصوراته التى يترتب عليها تحقق استجابته الجمالية للعمل.

يطور أصحاب نظرية استجابة القارئ من أفق التلقى بالتأكيد على تراجع مبدأ الذاتية والانفرادية للمتلقى، ذلك أنه لابد أن يخضع التلقى لمجموعة من المعايير التى تنسحب على أعداد كبيرة من المتلقين، كذلك " يبرهن " ستانلى فيش " على أن الانقسام الثنائى إلى ذات وموضوع Subject – obyect ينحل، لأنه ليس هناك ذوات صرفة ولا موضوعات صرفه؛ فالموضوع – بما فيه النص الأدبى– هو دائماً بناء تقوم به الذات، أو على نحو أكثر دقة مجموعة من الذوات أو ما يسميه " فيش " الجماعة المفسرة " وتنتج هذه المجموعات المختلفة من استراتيجيات القراءة ومعاييرها جماعات مختلفة من المفسرين .

ومن ثم فإن " نظرية استجابة القارئ" تعطى للقارئ هذه المكانة الهامة، بل وتدخل تفسيراته

مع المجموعة لاحقاً فى مرحلة تجعلها مسئولة عن تفسير العمل وبطبيعة الحال لا تلغى نظرية الاستجابة الفردية التى تتطور لتصل إلى الاستجابة الجماعية، ومن ثم يؤكد أصحاب هذه النظرية أن ذات المؤلف هى مرحلة انتقالية نحو ذوات الجماعة المفسرة ما يمزج بين الذات والموضوع عند كل من المبدع المرسل والمتلقى المفسر.

إن دراسة التلقى – جمالياً– يختلف بطبيعة الحال مع تلقيه اجتماعياً، حيث يبتعد التلقى؛ عن جوهر النص الأدبى إلى اهتمامات تاريخية أخرى قد تعتمد على طرق ومناهج بعيدة عن آلية التلقى الجمالى، منها على سبيل المثال اعتماد تفسير المتلقى على استبيانات معدة سلفة وعلى المتلقى أن يجيب عنها على مراحل وهو ما يتنافى مع العمل المسرحى المتغير ومع المتلقى المتغير أيضاً ومن ثم فإن اخضاع العمل المسرحى برمته للقياس الاستبيانى من منطلق التلقى الاجتماعى أمر من الصعب تحقيقه فى ظل عمل متغير ومتلقٍ متغير.

إن دراسة التلقى جمالياً لابد من أن تتم من منطلق – " انجاردن " – عن طريق " تثبيت عامل النص الدرامى مع وجود متغير واحد فى عملية التفسير، هو المتلقى؛ لذا يسهل الوصول إلى نتائج علمية سليمة فى دراسة التلقى جمالياً. "

إن دراسة تلقى العمل المسرحى جمالياً يحكمها آليات تتحكم فى تفسير العمل وترتبط به، ذلك أن قراءة النص أو مشاهدة العرض يؤكد لكل منهما – القارئ – والمشاهد– بعض المعانى حدد "بافيس" لها نوعين من الآليات يتحكمان فى تفسير العمل المسرحى:

الأول : دلالى، أى إنه يخضع لمنظومة العلامة النصية / المغلقة، فالعلاقة بين الدال والمدلول مرجعها الرئيس هنا هو النص، ولهذا يرى " بافيس" أنه يسهل التعرف على الآلية الدلالية عن طريق التحليل، ومن ثم إمكان الوصول إلى نتائج مقنعة.

والثانى: يخضع للاشتقاقات السيما نطيقية Semantique وهو علم الدلالة، الذى يهتم بدراسة الكلمات، وهو ما يؤدى إلى القول بأن التغير الدلالى ما هو إلا تغير فى المعنى؛ حيث تكتسب الكلمة – وفقا له – قيمة دلالية محددة أو جديدة، استناداً إلى عوامل نفسية ومنطقية ولغوية. "

ومن ثم فإن الرأى السابق يطرح جانباً هاماً ومتغيراً فى " نظرية التلقى " خاصة بالآلية الثانية فى تفسير العمل – أقصد الاشتقاقات السيما نطيقية – أى علم الدلالة، وهى الإطار والخلفية والقيم المرجعية التى تختلف من متلق لآخر مما يترتب عليه تعدد تفسيرات القراءة وتعدد المعانى المراد استخراجها من العمل، ذلك أن قراءة النص ترتبط فى التفسير برغبة القارئ المتلقى وهى رغبة متحركة غير جامدة، أضف إلى ذلك أن العرض المسرحى يشرك المتلقى فى وضع المعنى، ويصبح هذا المعنى متغيراً طبقاً لتغيرات المجتمع.

أما الآلية الأولى فى التلقى والخاصة بالنص فإنه على الرغم من كل ما يحيط بها من اختلافات فإن التلقى عبر النص الثابت قد لا يفضى إلى تعدد التفسيرات خاصة وأن آلية قراءة النص وتفسيره مغلقة داخل حدود النص. أما الآلية الثانية المتعلقة بالجمهور المتلقى فهى متغيرة لكنها مفتوحة وعرضه للتفسيرات الاجتماعية المتعددة المتغيرة . ونظراً لثبات المعنى وانغلاق آلية التفسير للنص الأدبى فإن " انجاردن " يستخدم آلية " التداولية " Pragmaticفى تحليل المعنى فى النص وعن تعريف ماهية " التداولية " يقول " باتريس بافيس" تمثل التداولية، أحد الاتجاهات الثلاثة الرئيسة التى تندرج تحت علم العلامات وتعنى التداولية أساساً بدراسة اللغة كما تستخدم فى الموقف اللغوى الفعلى؛ فهى تتم بين المخاطب addressarوالحدود Constraints التى تحكم التواصل اللغوى بينهما. "

ومن ثم يفرق " إيزر " فى التلقى بين المتذوق والناقد المتخصص، ذلك أن الشروط التى حددها للتلقى تطالب المتلقى – كونه ناقداً مسرحياً – أن يتحدث باقتدار اللغة التى بنى عليها النص، وأن يلم بالمعارف الدلالية للنص وأن يتمتع بقدرة أدبية تتمثل فى اطلاعه وسعة أفقه، ولذا فإن " إيزر " بذلك يرى أن النص هو ساحة يكمن بها الاستجابة الجمالية إما التلقى فينشأ من آراء القراء واستجابتهم. أثارت معايير توقعات النص – أو كما أسماها من قبل "ياوس" أفق التوقعات – الكثير من الخلاف بين الاثنين؛ إذ أجملها " ياوس " فى أن " الأفق الأصلى من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التى تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائى" .أى إن " ياوس "

يرى فى قراءة العمل عند أعمال " نظرية أفق التوقعات " ما يخبرنا عن كيفية كتابة العمل ثم تقديمه وتقييمه وتفسيره تفسيراً مؤقتاً دون أن يحقق " أفق التوقعات " معنىً نهائياً مغلقاً للإبداع، بينما رأى " إيزر " فى أفق التوقعات" أن تحقيقه يبتعد عن القراءات التأويلية للمتلقين، ويتم على مستويين:

الأول يقوم رصيد المعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية بتقديم الخلفية التى يعيد القارئ تكوين النص عليها.

الثانى قد ترتبط التوقعات بالأعراف الاجتماعية والثقافية لجمهور محدد يوجه إليه النص عن عمد ... ويمكن رؤية هذا النوع الأخير فى الأدب التعليمى والدعائى منذ العصور الوسطى وحتى الوقت الحاضر، فيتم دمج أنساق الفكر المعاصر فى النص لكى يساعد على اتخاذ موقف توكيدى من الخلفية التى توفرها هذه الأنساق، وتؤدى مخالفة هذه المعايير الصريحة إلى التوتر بالطبع، لكنها هى نفسها لا تبنى موقف القارئ."

ومن ثم فإن " ايزر " يركز على الخلفية الثقافية والأدبية والاجتماعية التى تعين القارئ على فهم النص وقراءته وتفسيره بما لا يتعارض مع توقعاته؛ حيث إن الفكرة التى يبنى عليها النص لابد أن تتوافق مع أفق التوقعات عند القارئ، وهو بطبيعة الحال مرسل من قبل المؤلف الذى راعى أن يتوقع القارئ عند قراءة النص الأفكار المتتالية التى ترد بالنص محققاً بذلك مقولة: إن المقدمات تؤدى إلى النتائج لذا فإن " ايزر" يجمع فى نظريته ويمزج بين النواحى الجمالية والاجتماعية فى دراسة التلقى، وهو فى ذلك يعلى من شأن الناحية الأولى أكثر من الناحية الثانية كونه لا يقدم نصاً يتحقق تلقيه ببيانات استبيانية – كما سبق أن ذكرنا – لذا يميل "إيزر" إلى آلية " التلقى الجمالى النابعة من الفلسفة الظاهراتيه."

أكدت " نظرية التلقى" عند " ايزر " مقولة هامة إلى جانب ارتكازها على " التلقى الجمالى" ، وهى أن " النص يهيمن على عملية التلقى، ويحمل آليات تلقيه بداخله أى إن النص يحدد نوعية التلقى وآلته التى تنبع من داخله مما يسهم فى توجيه يجعل المتلقى يستجيب لما أراده الكاتب من منطلق تطور فكر النص المتتالى؛ الأمر الذى يتخطى حدود القراءة نصاً وصولاً

إلى القراءة عرضاً من خلال عناصر العرض المسرحى.

إن مقولة بعض كتاب المسرح التى تمحورت حول أنهم يكتبون أعمالاً مسرحية للقراءة فقط – أمثال كتاب دراما المقعد – دراما المناقشة المسرح الفكرى – توفيق الحكيم وآرائه السابقة التى أكد أنه يكتب للقراءة وليس للعرض – كل هذا الآراء أثبت النقاد عدم صحتها، وذلك اعتماداً على أن معظم من يكتب للمسرح لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحى سابق لأن تقدم مسرحيته على خشبة المسرح، وهو ما أشارت إليه " أوبر سفيلد " بقضية التخيلية ونقصد بها أن الكاتب المسرحى لا يكتب مسرحيته دون أن يتصور وهو يكتب خشبة المسرح فيضع تفاصيل لخشبة المسرح بما تحتضن من شخصيات وديكورات عناصر العرض المسرحى الأخرى كافة، بل إن الكاتب يتوقع ويشير صراحة فى بعض الأعمال المسرحية إلى كيفية تحقيق النص على خشبة المسرح.

إن تضمين النص بمستويين من مستويات الحوار جعلت " بافيس " والكثير من شراح السيميولوجيا يؤكدون أن النص الأصلى يترجم ويحقق الحوار المباشر بين الشخصيات بينما النص الفرعى– الإرشادات المسرحية – يؤكد أنها تحمل تصور المؤلف للعرض المسرحى – إعادة انتاج العمل – وهو ما يؤكد عليه " مارتن اسلن " بقوله " على الرغم من احتواء النصوص غير الكلامية على كل ما يتعلق بالعرض المسرحى المفترض، فإنه يرى أن النص الدرامى يظل ناقصاً طالما أنه لم يتجسد على خشبة التمثيل لكننى أرى أن الإرشادات المسرحية أو ما تسمى باللغة غير الكلامية أيضاً إنما تحقق للقارئ ما لم يشاهده فتحقق له مساحة التخيل المفترض للاستمتاع بما تعذر مشاهدته سواء لبعد المتلقى عن مكان العرض أو قدم العرض وتعذر مشاهدته، كما أن اللغة غيركلامية أيضاً تحقق للمخرج والممثل ومصمم الديكور ومبدع الاضاءة والعاملين فى العمل المسرحى جميعهم الكثير من الإرشادات والمعلومات التى تسهم فى حسن توظيف عناصر العرض المسرحى، وقد يرى البعض أنها غير ملزمة – وأنا لا اختلف مع هذا الرأى–، لأن مخالفة اللغة غير الكلامية تؤكد اطلاعى عليها وعدم موافقتها لرؤيتى الإخراجية مما يجعلنى أجئ برؤية أخرى تخالف

ما جاء بين الأقواس.

من القضايا الهامة التى تفرعت عن مصطلح " نظرية التلقى الجمالى" ومصطلح "استجابة القارئ" قضايا أولت موضوع الجمهور اهتمامها من بينها قضية " المسافة فى المسرح وجماليات استجابة الجمهور " ، و " مصطلح اللذة الجمالية والجمهور " ، و " التحليل الزمنى التعاقبى" و " التغذية المرتجعة" و " الاطار الداخلى والخارجى للمتلقى."

تحدثت دافنا بن تشايم Daphna Ben chain عن المسافة فى المسرح ومدى تأثيرها على جماليات الاستجابة للجمهور، وأكدت أن " المسافة تمثل أمراً جوهرياً ، فى الفن، والسؤال الذى تثيره كما تقول " بن تشايم " هو كيفية تأثيرها فى رؤية المتفرج وادراكه للفن المسرحى، ولعل هذه المسافة هى التى يبنى عليها المنهج الذى تعرض به المسرحية، كما تعد هذه المسافة أساسية فى تحليل تجربة الجمهور. ذلك أن تحليل تجربة " التلقى المسرحى الجمالى " لعروض المسرح التجريبى المعاصره، بخلاف تجارب " بريخت" من قبل أو تجارب " شكسبير" رجوعاً إلى رواد المسرح الأغريقى. ذلك أن هناك عروضاً مسرحية تطالب الجمهور بالمحافظة على هذه المسافة الفاصلة بين الخشبة والمتلقى – المسرح الملحمى وكل تجارب " بيتر بروك " – " جروتوفسكى " – " ارتو " وغيرها من التجارب – بل وتطالبه ألا يندمج وأن يعمل عقله فيما يراه دون أن يفقد متعة تخيله للعمل المسرحى غير أنه يدرك أن هذا العالم المتخيل هو عالم مسرح وليس الهدف هو الإندماج.

إما عن " مصطلح اللذة الجمالية والجمهور " فهى مسألة سهلة وصعبة فى الوقت ذاته على حد قول " أوبرسفيلد " التى تقول " يمكن للمرء أن يقول أى شئ تقريباً عن لذة المتفرج، ومن ثم قد تبدو اكثر الأطروحات تناقضاً وكأنها جميعاً صحيحة، ولذا يتسنى لنا الحديث عن لذة القبول ولذة النفور، لذة الفهم ولذة عدم الفهم، ولذة الإبقاء على مسافة ذهنية ولذة الانطلاق مع عواطف المرء، لذة متابعة قصة ما ولذة النظر إلى لوحة، لذة الضحك ولذة البكاء، لذة الحلم ولذة المعرفة، لذة الاستمتاع ولذة المعاناة، لذة الرغبة ولذة التحصن ضد الأهواء ويستطيع المرء أن يسترسل إلى ما لا نهاية فى لعبة التقابلات تلك. "

إن تحقق "اللذة الجمالية " للجمهور، المستقبل تتحقق من نوعية الصحبة إلى المسرح، ومن مجموعات العلامات المتولدة من مشاهدة العرض وتحقق اللذة، أو قد تتحقق اللذة من رودود أفعال الجمهور عند مشاهدة مسرحية كوميدية وينتشر الضحك والتصفيق بين أرجاء المسرح من الجمهور حيث تنتشر عدوى الضحك من شخص لآخر، وقد تتحقق لذة المشاهدة فى شكلين: أولهما تجعل المتلقى يسترجع أشياء معينة فى حياته وقد تتحق اللذة من واقع مشاهدة المسرحية ومشاركة المتلقى فيها، وتورطه مما يترتب على ذلك حدوث عملية التأويل وتقول "أوبر سفيلد " فى هذا الصدد " إن اللذة المسرحية فى معناها الصحيح ليست إلا لذة العلامة، فهى من بين أشكال اللذة الأخرى أكثرها سيموطيقية، وذلك لأن العلامة هى ما يحل محل شئ ما بالنسبة لشخص ما تحت ظروف معينة.

إن " التغذية المرتجعة " من قبل الجمهور تتحقق سلباً أو إيجاباً وبصورة سريعة لحظية، فالجمهور عندما ينتهى من مشاهدة العرض فإنه سرعان ما يقرر ما إذا كان العرض جيداً أو رديئاً أو مثيراً للرفض حتى إن البعض قد يزداد تصفيقه استحساناً أو قد يترك الجمهور البعض رافضاً ما قدم، بل إن البعض قد يأتى رد فعله سريعاً فيغادر العرض قبل انتهائه.

أثارت " سوزان بينيت " قضية الاطار الداخلى للعرض المسرحى والاطار الخارجى الخاص بالجماعة ذاتها، أى إن الابداع ينحصر مع التلقى فى جانبين يمثل الابداع على خشبة المسرح وهو يمثل " العالم المتخيل " من قبل المخرج والذى يسعى الجمهور لإن يتخيله ويعايشه وصولاً إلى الإطار الخارجى الخاص بالجماعة التأويلية، ومن هنا نستطيع القول إن تلقى الجمهور لهذا العالم المتخيل " فوق الخشبة وادراك الجمهور لهذا العالم من خلال تجربة جماعية تقوم بتأويل العمل وتفسيره، بعد أن وافق العمل" أفق توقعات الجمهور" لما بين العمل والمتلقين من توافق ثقافى ومعرفى واجتماعى، وعندما يحدث التوتر للمتلقين تحدد ملامح العملية التأويلية.

يسعى الباحث من خلال تحليل النص المقترح الوصول إلى آلية التلقى الجمالى للنص محققاً " قصدية" المرسل – أى المؤلف – والتى تؤكد بطبيعة الحال أن النص يتضمن النصوص

الكلامية وغير الكلامية المفترضة، بما تؤهل المتلقى لأن يسير خلالها وصولاً لاعماق النص والعرض.

تعتمد دراسة تحليل هذه المسرحية سيميولوجياً على عناصر عدة تمثل فى مجملها البنية الدرامية للمسرحية . هذه العناصر هى:

أ –الفعل والزمن ب –مستويات بناء الشخصية ت –أنماط اللغة ووظائفها.

تأتى المرحلة الثانية للوصول إلى طبيعة آليات التلقى التى تتحقق من خلال المسرحية وذلك اعتماداً على قراءة نص المسرحية قراءة تشمل الحوار المسرحى بين الشخصيات والحوار الفرعى – الإرشادات المسرحية – الذى يصف من خلاله المؤلف الامكنة والأزمنة والأفعال وطبيعة الشخصيات وغيرها وصولاً إلى طرح شكل متخيل لإخراج المسرحية على خشبة المسرح، ولكى تتحقق عملية تجسيد المسرحية على خشبة المسرح من خلال سينوجرافيا مفترضة تتضمن ما يلى:

–1أ– منصة التمثيل

ب– جسد الممثل

ت– الديكور والاكسسوار

ث– الإضاءة والمؤثرات.

–2دراسة ملامح أداء الممثل من خلال:

أ– الأداء الصوتى ب– الأداء الإيمائى ت– الأداء الجسدى.

3–دراسة ملامح الحركة المسرحية والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

ونظراً لأن الدراسة تنصب على المرحلة الأولى – أقصد التلقى الجمالى النصى – فإن التحليل السيميولوجى للنص سيرتكز على رؤى كل من انجاردن وإيزر وجريماس وبافيس وأن أوبر سفيلد ومناهجهم.

يلعب الفعل والزمن المسرحى دوراً مهماً فى بنية النص المسرحى، ذلك أن تنامى الحدث المسرحى وتطوره اعتماداً على فعل محدد أمر يسهم بدوره فى التفريق بين العمل المسرحى

وسائر أنواع الابداع الأخرى، ذلك أن الفعل (الحدث) يتميز بأنه متغير ومتنامٍ وهو ما يسمح بانتقاله – متضمناً معنى تطور الحدث والفعل – من موقف إلى آخر بطريقة منطقية، ومن ثم فإن الفعل المتغير المتنامى عندما يحدث يشغل مساحة زمنية تجعل من الكلمة والجملة والمشهد والفصل والمسرحية أهم الأدوات والعناصر التى نقول بعدها إن المسرحية تستغرق ثلاث ساعات أو أقل أو أكثر .

طرح "جريماس" نموذجه المعروف " بالنموذج الفاعلى" الذى طورته "أوبر سفيلد" جاعلة الفاعل هو الوظيفة التى يحركها الثنائى : المرسل / المرسل إليه والذى تضمن ستة عناصر هى:

مرسل----------فاعل----------مرسل إليه

مساعد ----------مفعول به----------معارض

إن مرونة "جريماس" الذى وجد منذ "بروب" مروراً "بسوريو" وصولاً إليه ثم ما أدخل عليه من تعديل على يد "أوبر سفيلد " إنما يؤكد أن هذا النموذج مرن يتحمل إدخال بعض التغيرات عليه وفقاً للموقف الذى يمكن أن يسمح بإدخال تعديل جديد يوافق هذا الشكل المطروح وعليه فليس هناك ما يمنع من تحريك نقاط هذا النموذج الست، بحيث يصبح من الممكن أن يتم تبادل الوظائف بين المرسل والمرسل إليه وباقى العناصر الست.

تحدثت "أوبرسفيلد" عن النموذج الفاعلى وأكدت أن نموذج الفاعلين لا يمكن أن يتوحدوا مع الشخصية لأنه:

-1من الممكن أن يكون الفاعل مجرداً (المدينة – ايروس – الله – العربة) وأن يكون

شخصية جمعية (الكورس القديم – جنود الجيش) أو مجموعة من الشخصيات (من الممكن أن تكون هذه المجموعة معارضة للذات الفاعلة أو لفعلها. "

-2من الممكن أن تتحمل الشخصية فى الوقت نفسه أو تباعاً وظائف عدة فاعلة مختلفة .

-3من الممكن أن يتغيب الفاعل عن خشبة المسرح، ولا يدخل وجوده النصى إلا فى خطاب الذوات الفاعلة المخبرة الأخرى (المتكلمون) بينما لا يكون هو نفسه الذات الفاعلة المخبرة قط.

الزمن في العرض المسرحي هو " زمن معيش بالنسبة للمتفرجين، زمن تعتمد فترته على ظروف العرض الاجتماعية الثقافية بشكل وثيق. إن العرض هو كسر لنظام الزمن، العرض زمن احتفال أياً كانت صيغة أو طبيعة الاحتفال المدرج أو غير المدرج فى الاحتفالية."

أرى أن زمن النص وزمن العرض يختلفان، ذلك أن زمن النص منقول من قبل المخرج على خشبة المسرح وذلك من خلال أدوات تجسيد الزمن أى مجموعة علامات العرض من اضاءة وملابس – ملابس النوم غير ملابس الاستيقاظ مثلاً – ديكورات – مؤثرات صوتية إلخ، أما عن الإرشادات المسرحية فى نص المسرحية فهى تشير إلى مرور الوقت وتقدم الحدث أثناء الحدث نفسه وذلك عن طريق تغير الفصول، وتغير الساعات أى مرور الزمن من النهار إلى الليل وبالعكس، تغير الديكور إشارة إلى مرور الزمن أو تغير المكان، ومن ثم فإن كل تغير فى الديكور يعنى انتقالاً فى الزمان.

تشير " أوبرسفيلد" إلى جوانب أخرى تشير إلى الزمن وتحقق الدلالات الزمنية مثل خطاب الشخصيات الذى يخبرنا بتقدم الحدث وسير الزمن، مثل استخدام" غداً أو بعد الظهر أو بعد أن استيقظ من النوم أو الأسبوع القادم" وهكذا، كذلك فإن الدالات الزمنية لنهاية الحدث أو الأحداث النهائية مثل الموت أو الزواج، أو الحرب أو ولادة الأولاد كلها تشير إلى معنى الزمن.

مما سبق فإن مجمل القول أن المسرحية تحمل بداخلها نوعين من الزمن، أولهما الزمن الواقعي الحقيقي وهو زمن عرض المسرحية الذى يدركه المتلقى بالمشاهدة، وثانيهما هو

الزمن الفني وهو زمن الأحداث المسرحية الخيالية، وإذا كان زمن المسرحية – العرض – مرتبط بإنتاج النص وتحويله إلى صورة بصرية مرئية، فإن الأمر يختلف مع النص المسرحى الذى يمكن التعرف بعنصر الزمن فيه من خلال إرشادات المؤلف المسرحية أو من خلال حوار الشخصيات.[1]

[1] ينظر: أ.د.أحمد صقر: صحيفة الحوار المتمدن، الموقع
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242818&r=0

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسرحية ‘القراب الصالحين’

المبحث الثاني

دراسة تحليلية للنص الدرامي والعرض المسرحي

مسرحية " القرَّاب والصالحين" للمخرج "نبيل بن سكة"

دراسة تحليلية للنص الدرامي والعرض المسرحي:

ملخص العرض المسرحي:

الفكرة كانت واضحة لكاتبها ولد عبد الرحمن كاكي، فتروي القصة التي عالجها دراميا مخرجها «نبيل بن سكة»، حكاية قرية التهمها الفقر، حتى فكر الكثير من سكانها في هجرتها، وكان بين أهل القرية «القراب» وهو الساقي بائع الماء. وفي لحظة ما دعا القراب المدعو "سيد علي" الأولياءَ الصالحين لإنقاذ الوضع الذي يعيشه أهل القرية، فكان له ذلك، إذ جاء عدد من الأولياء الصالحين «سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، وسيدي عبد الرحمن»، وكانوا متعبين، فبحثوا عن مكان للنوم لأخذ قسط من الراحة، فاصطدم بهم القراب، ثم حاول مساعدتهم، إذ أنهم ما تقرّبوا من بيت من البيوت إلا أوصد أهله الباب في وجوههم، فخاطب القراب جمع الأولياء قائلا «كل من قصدناهم كانوا رجالا غير صالحين، سنقصد الآن امرأة، (متمتما) ولكنها ليست صالحة، هي رقاصة القرية». ولما نزلوا عندها ورحبت بهم وأكرمتهم، فكافأها الأولياء الصالحون بالكثير من المال، فصارت تذبح العجول ليأكل منه كل أهل القرية، فاختفى جوع، لكن كثُر الطمع وفسُد الطبع وتغير الحال، وتوقف السكان عن الاشتغال وعن الكد في العمل، وأصبحوا يحجون نحو الزوايا، وانتشر الجهل والشعوذة. ومثل الطمع كل من الإمام والقاضي ورئيس البلدية فلم تعد صليحة قادرة على تحمل مسؤولياتها وتصحيح أوجه القصور في المشروع.

طلب منها الصالحين استدعاء ابن عمها "سالم" ، الذي كان من المفترض أن يكون رجل أعمال ممتازًا وهائلًا لترتيب الضرر وعرض وظيفة لأي شخص يريد العمل.

صليحة تتظاهر بأنها ما يسمى ابن العم ، وأنها عندما تكون في ورطة ، فإنها تستدعي ابن العم هذا. وسوف تفعل ذلك أكثر وأكثر لأنه وحده قادر على الحفاظ على ربحية النظام، بينما كان العجل الأسود رمزا يحيل إلى البترول، الذي يتآكل احتياطيه، بما يعبر عما بعد زمن الذهب الأسود. حمل العرض المسرحي «القراب والصالحين» طرحا سياسيا ذا جرأة كبيرة، برؤية عصرية للمخرج نبيل بن سكة، موظفا فيها التطور الذي طرأ في المجتمع الجزائري، في جمعه بين تقاليد الأمس عن طريق البندير، ومستجدات اليوم عبر توظيف موسيقى الواي واي التي كانت لها نكهة فكاهية في بعد الفكرة، وفي نهاية المسرحية تتفطن صليحة بأنها أفسدت الجميع بالعمل التي قامت به وتتحد مع جميع السكان لإعادة الاستثمار في ماء سيد العقبي وبيعه وعمل مشروع وبهذا يتخلصون من التبعية والكسل وعودة الروح والجد والعمل.

زمن ومكان العرض: إنتاج مسرح العلمة سنة 2015.

مدة العرض: 140 دقيقة.

الممثلين والشخصيات:

		الدور	المؤدي لقب و اسم	B	C
01	1	صاليحة	صاليحه ايجا	فريدة مـــــداش	
02	1	القراب	موسى لاكروت	فارس بوسعدة	علاوة زقرار
03	2	الوالي 1	طلال هميلة	الحاج حبيب صافي	محمد قاسيمي
04	2	الوالي 2	رابح قادري	سفيان كويدر	
05	2	الوالي 3	نجيب بوسواليم	سفيان كويدر بن	
06	2	الشاب	يونس ذباح	جمال قشي	محمد حربي
07	2	قدور	اسماعيل بلحاج	توفيق بلقاسم	
08	1	لخديم	فارس بوسعده	الخير عشاش	ميهوب
09	3	الاعمى	عزالدين سماعن	بوذن سليم	
10	2	فاطيمه	حوريه بهلول	امال دلهوم	
11	2	الهاشمي	محمد بوعافيه	نورالدين كواشي	سمير زقار
12	2	عويشة	راجا هواري		
13	2	المير	بوزيد صارة	/// //	
14	2	الامام	انعيجة الطيب	// // //	
15	2	القاضي	اقرور الطاهر	عاشور بوراس	
16	3	1 الزائر	الطاهر شرفة	العياشي رويقم	
17	3	2 الزائر	بلال صابري		
18	3	3 الزائر	محمد ربوح		
21	2	الراقصين	ياسين سعادنه	مصطفى	

المخرج: نبيل بن سكة.

السينوغرافيا: شوقي خواثرة.

المؤلف: عبد الرحمان ولد كاكي.

المعالجة الدرامية: نبيل بن سكة.

الفكرة : عبد الرحمان ولد كاكي

توجه المسرحية "التوجه الأيديولوجي": اجتماعي ديني.

الحبكة :

لقد تسارعت الأحداث في المسرحية وبلغت ذروتها فكان بدايتها الفقر الذي فرض على القراب الاستنجاد بالصالحين وعند حضورهم وسط ذهول القراب رفض السكان وفي النقيض قبول صاليحة ضيافة الصالحين رغم الفقر المدقع الذي كان في القرية وهنا بما يسمى بداية العقدة وتبلغ ذروتها عند حصولها على المال وتوزيعه بدون تنظيم وبغير مسؤولية فكثرة الهرج والمرج في القرية بعد هذا هنا تبلغ الأحداث ذروتها وهنا استعمل المخرج بداية للحبكة شبه طويلة وبداية الانفراج كذلك شبه طوية ليأتي الانفراج في لحظة لم تتعدى دقائق لحفاظ المخرج على طابع زمن عرضها خصوصا وإنها عرضت في زمن لم تعد لتلك الأمور أهمية ومن غموض .

التحليل التطبيقي المسرحي :

إذا أراد أيُ ناقد القيام بأي عمل نقدي لعرض مسرحي ما يجب عليه :

1- التحليل السيميائي :

ومن هنا وجب مقاربة العرض المسرحي من خلال ما تراه العين :

أ- **الديكور**: : نلاحظ ان الديكور ثابت وغير متحرك وموجود في جميع أطوار ومشاهد المسرحية ومما نراه يملئ معظم أرجاء الخشبة ومن حيث الضرورة فانه ضروري

بنسبة 85 في المئة وفي رأيي أضن انه كان وضيفياً وبامتياز والسبب راجع لأن المخرج صور لنا هذه القرية لما كان يعني أصحابه من الفقر المدقع ومن حيث الاستعمال فان المخرج تعمد توظيف هذا الديكور الثابت البسيط ليتيح للمثلين استعماله بنسبة كبيرة ،وما يحسب للمخرج أو السينوغراف في العرض هو حفاظه وتوفيقه فيما يسمى مستويات الديكور من خلال تأثيث الخشبة فنلاحظ وجود عدة مستويات وتُرى جليا للمشاهد البسيط .

ب- **حركة الممثلين :** فهنا اذا اردنا ان نتكلم فيجب ملاحظة ما ان كانت هناك تزامنية الحركة مع الحوار ففي هذا العنصر لقد وفق الممثلين بنسبة كبيرة في التزامنية الا في بعض الأحيان فمثلا على سبيل المثل في حوارات **العاشقين** ربما ذلك راجع لان الممثيلن مبتدئين. ومن حيث استعمال الفضاء وشغله كامل فقد كان حضورا كبيرا ومميزا لجميع الفضاء المسرحي هنا من خلال حركات الممثلين من يمين الى يسار إما الى الخلف وبحركات مبررة و بعيدة عن الاعتباطية وهذا راجع أكير لعمل المخرج بدرجة كبيرة.

ت- **لعب الممثلين :** نلاحظ تفاعل كبير مع الخطاب او الحوار وذلك لقوة وبراعة لمعظم الشخصيات الموجودة في هذا العمل المسرحي خصوصا شخصية صليحة التي أبهرت الحضور ومازاد الذهول للنقاد عند معرفتهم بأنهم ممثلة مبتدئة وهنا يمكن ان ندرج هذه الحالة تحتى تسمية الموهبة وفقط ،إلا في بعض الأحيان وجود خلل في التنسيق بين الحركة والحوار من طرف بعض الممثلين ذو شخصيات ثانوية وذلك راجع ربما للمبتدئين في هذا المجال فقط كالعاشقين مثلاً،ومن حيث التقمص فنجد شيء غريب وكبير من طرف الممثلة في دور صليحة في لحظات نشاهد تقمص شبه كلي للشخصية وفي لمحة تخرج منها وفجأة تعود للتقمص خصوصا في اخر مشاهد العرض عند لعبها لدورين شخصية صليحة وشخصية ان عمها وتتقمص الدور في رأيي بنسبة يمكن ان تصل الى 80 في المئة وهنا هذا العمل ربما راجع للموهبة .

ث- **الإنارة :** نلاحظ انارة خافتة نوعا ما وغير قوية وطبيعية مع طبيعة المسرحية طوال مشاهد هذا العمل الا في بعض الأحيان وهنا يعاب على المخرج بخلق نوعا ما من الرتابة في العمل المسرحي من خلال حفاظه على انارة واحدة بدون تغيير فيها من حيث الانتقال من مكان لآخر فمن غير المعقول ان تكون الانارة متوافقة فكان يجدر بالمخرج والسينوغراف في حد سواء ان يلاحظوا هذا الشيء .

ج- **المؤثرات المشهدية :** نلاحظ غياب تام لهذه المؤثرات وعدم ادراجها بتاتا وعدم الاعتمام عليها ربما بما بان هذا العمل يسوده الحزن والفقر وقلة الحيلة ،او ربما هو راجع لنظرة المخرج وكيفية رؤيته لهذا العمل ومن خلال هذه الامور وانا كناقد اتفق

معه في عدم ادراج هذه المؤثرات فلا توجد مشاهد احتفالية كبيرة والا الفرح وفي مشهد قصير جداً.

2- النقد الصوتي المسرحي :

تلعب الأصوات دورا مهما في العمل المسرحي من حيث أنها تساعد على إضفاء التعبيرية اللازمة لمضمون الخطاب المسرحي. ومن خلال ممارسة النقد يجب على الناقد الانتباه لما يلي:

أ- الإلقاء: من حيث الفصاحة فلا توجد بما أن اللغة المستعملة في المسرحية هي العامية الجزائرية القديمة وقد وفقوا بنسبة كبيرة بما انهم جزائريين . وكذلك نلاحظ حضور جيد وتوفيق الممثلين من خلال التوفيق بين الجمل والكلمات مع مضمون المشهد .وكذلك توفيق تام بين رفع وحفظ الأنبرة من طرف الممثلين وتناسق شبه كلي مع الحالات النفسية المختلفة طوال معظم مجريات هذا العرض المسرحي وذلك ربما راجع لموهبة صليحة وكذلك القراب والصالحين لأن حواراتهم غلبت على العرض بنسبة 85 في المئة وربما هذا راجع لاختيار المخرج لهؤلاء الممثلين والعمل على هذا العرض قبل عرضه .

ب- صوت كل ممثل : قوة أصوات جل الممثلين وحظورها على الخشبة وتماثلهم مع الشخصيات المنسبة الى كل ممثل الا في بعض الشخصيات نلاحظ عدم توفيق وضعف الصوت وذلك راجع للبديات العمل المسرحي لبعضها أو عدم انسجام الممثل مع الشخصية وهنا نتحدث عن الادوار الثانوية في هذا العمل المسرحي فقط .

ت- الأداءات الجماعية : ومن خلال هذا فنتكلم على على أداء الصالحين الجماعي في كثير من الأحيان فنلاحظ تناسق شبه كبير نظرا لعددهم القليل 3 أشخاص وكذلك لكلامهم القليل والدال بما أنهم مثلوا الوليان والكل يعرف طريقة كلام الفقيه او الرزين بالأحرى.

ج- الموسيقى : فاذا اردنا أن نتحدث عن الموسيقى في هذه المسرحية فنراه موضة بطريقة كبيرة لتتواجب مع طبيعة العرض بادراج بعض الفكاهة له والخروج من الرتابة الذي يعاني منا المسرحي في بعض وكانت قوية جدا فقد كانت ذا بعد جمالي لاغير . الا في مظاهر الاحتفال مثلا.

إذن لكي يقوم النقد المسرحي بواجبه، عليه أن يلم بكل هذه المعطيات، ولا يحق له أن يغفل احدها فتفشل عملية النقد أو تكون ناقصة. وإذا كان من الواجب على الناقد الإلمام بكل هذه المعطيات لمقاربة عمل مسرحي ما سواء كان ملهاة أو مأساة أو شكلا تجريبيا، فإن الحيز الذي يمكن أن يخصصه منبر غير متخصص من صحف وملاحق ومجلات لا يمكنه أن

يضم عملا نقديا متكاملا. ولذلك فما يمكن أن يقدم على هذه المنابر لا يمكن أن يكون سوى مقاربات نقدية.

وللقيام بعملية النقد على أحسن وجه يجب أن تتوفر للناقد مجموعة من الأدوات الوظيفية فيجب أن يتوفر على النص المكتوب للعمل المسرحي، وإذا أمكن على النص المكتوب للإخراج، ويجب أيضا أن يشاهد العرض أكثر من مرة حتى يمكنه ضبط كل آلياته.

المبحث الثاني

أسئلة حول العرض من طرف الباحث الى المخرج

أسئلة حول العرض من طرف الباحث موجهة للمخرج:

1-لماذا اخترت هذه المسرحية؟

*اخترت هذا العمل لأنه عمل للقامة الجزائرية عبد الرحمان ولد كاكي وهذه المسرحية كانت لها صدى كبير في وقتها وقد غطت معظم الأعمال المسرحية في ذلك الوقت ونالت جائزة في المهرجان التجريبي في القاهرة ،وكذلك قد أردت ان اثبت لنفسي وللجمهور اني قادر على اعادة المسرحية بقالب اخر وكانت لي شجاعة كبيرة لمقارعة عبد الرحمان ولد كاكي والحمد لله نال عملي إعجاب الجزائريين والعرب في مهرجان الهيئة العربية.

2-ماهو توجه المسرحية؟

*ان التوجه الايديولوجي لهذه المسرحية واضح للعيان فهو ديني اجتماعي وذلك راجع لما كانت تعانيه الجزائر في حقبة من الحقبات الماضية من شعوذة وجهل والابتعاد عن العمل اليدوي والاعتماد على النفس بل التوجه للحج ولعبادة الأولياء الصالحين ولما كان يمارسه بعض بما يسمى "خدام الصالحين" لغرضهم الشخصي بنية وضع قرابين وهدا للأولياء.

3-كيف كان أداء الممثلين وعلاقته بالشخصيات؟

*

4-كيف كانت رؤيتك الإخراجية؟

*

5-هل حافظت على الإخراج المسرحي لكاكي؟ أو استعملت تقنيات أخرى؟ وماهي؟

*

6-كيف كانت ردة فعل المشاهد والنقاد؟

*

7-كيف رأى المشاهدون المسرحية؟

*

8-هل كانت مضحكة أو محزنة؟ وماذا فهموا منها؟

*

9-ما رأي النقاد من هذا العمل؟

*

المقدمة

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى نهاية البحث آملين أن يكون قد نال إعجابكم، وفي نهاية البحث لا نقول سوى أننا وبحمد الله تعالى عرضنا لكم رأينا وسردنا عليكم ولو القليل من العلم والمعرفة وقدما لكم رأينا المتواضع لعله ينال إعجابكم.

وخلال بحثنا ودراسة موضوعه "تأويلية العرض المسرحي وجمالية التلقي" توصلنا إلى بعض النتائج أذكر منها:

-أهم عنصر في العرض المسرحي هو التلقي.

- لجميع عناصر العرض المسرحي رسائل وشفرات تخرج من الخشبة نحو المتلقي.

- إن المشاهد ملزم بتوظيف قدراته المعرفية و ثقافته و خبرته في تحليل العرض من خلال مشاهدة واعية ، حتى يتمكن من سبر أغوار العرض وفك شفراته و هو ما يحقق المتعة له و للمبدع أيضا.

- أن البنية التأويلية لدى القارئ تختلف جذريا عن تلكالتي يمتلكها المشاهد،وهذا الأمر راجع إلى العديد من العوامل التي يمكن إجمالها فيمأأمرين : طبيعة النص وطبيعة آليات التلقي.

وخير مانختم به هذا أن الإنسان يبقى بشر معرض للصواب ومعرض للخطأ ، فما أصبت فمن الله وما أخطأت فمن نفسي.

والصلاة على خير البرية عليه أفضل الصلاة والسلام والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع :

1-المصادر

1- القرآن الكريم.
2- صحيح البخاري ومسلم.

2-المراجع:

1-المراجع باللغة العربية:

1- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموع الفتاوى، دار الوفاء،السكندرية،مصر،2005.
2-محمد بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية أبو عبد الله،الصواعق المرسلة، دار العاصمة،1408.
3-معالم التنزيل في تفسير القرآن،البغوي، دار إحياء التراث العربي ،بيروت،1400ه.
4-الميزان في تفسير القرآن، السيد محمد حسين الطباطبائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات-بيروت،1417ه

5- رولان بارط: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا و الحسين منحبان، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2001،2.

6- السيميائية أصولها وقواعدها، ميشال آريفيه وآخرون ترجمة : د. رشيد بن مالك ، بستان المعرفة للطباعة،2002.

7- بول ريكور، نظرية التأويل(الخطاب،فائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العري، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

8- أسمد يوسف،الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1.

9- فيليب فان تيغم ،: تقنية المسرح، ترجمة بهج شعبان، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، 1985 ط3.

10- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة،الدارالعربية للعلوم ناشرون،بيروت،2005،ط1.

11- محمد بوعزة ، إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1

12- نديم معلا ، في المسرح(في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000 ، ط1.

13- محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العري، الدار البيضاء،المغرب، 2001، ط2.

14- هانز روبرت - ياوس: علم التأويل الأدبي(حدوده وحامه)، ترجمة بسا بركة، مركز الإنماء القوي، بيروت، لبنان، صيف 1988.

15- محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2003.

16- رئيف كرم ، الشيمياء والتجريب المسري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

17- : أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمه وتقدم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العري، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

18- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2000 ، ط1

19- بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب وعالم الفكر العالمي،2003.

20- عواد علي،غاوية المتخيل المسرحى (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997، ط.1

21- محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996م

22- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: الدكتور محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، بدون تاريخ للطبعة.

23- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2000م

24- ريتشارد كورسون ، فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة،القاهرة،دار الفكر العربى، ط1 ،1979.

25- كارل النزويرث، الإخراج المسرحى ،ت: أمين سلامة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،1980

26- كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980.

27- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1996.

28- شكري عبد الوهاب ، الاضاءة المسرحية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب,1985.

29- محمد المبارك،إستقبال النص عند العرب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،200،ط1

30- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،مكتبة لبنان ناشرون،لبنان،1995.

31- جين. ب. تومبكنز،نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ترجمة حسن ناظم،المجلس الأعلى للثقافة،1999.

32- موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2011.

33- امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

34- عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،ط1 ،2007

35- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001

36- ناظم عودة : الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ، ط 1 ،1997.

37- روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000.

38- سامي إسماعيل: جماليات التلقي، الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، ط1 ،2002

39- فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني،و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل،فاس،المغرب،2014.

40- عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2006.

41- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، ط1،1999.

42- ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع،1997.

2-المراجع باللغة الفرنسية:

1. Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique Générale, Ouvrage présenté : Dalila Morsly, entreprise Nationale Des Arts graphiques, Algérie,1990, P: 109.
2. A.J.Greimas .J. Courtés: sémiotique (Dictionnaire Raisonné de la Théorie du la langage),Hachette Université, Paris, France, p:01,1997.

3. Hans Rebert Jauss, limites et taches d'une herméneutique in pour herméneutique .exd.Gallimard ,1982.

3-الرسائل الجامعية والبحوث الاكاديمية:

1- عماد صاحب حسين الطائي ، جَماليةُ سبرنتيكا الإضاءةِ في العَرضِ المَسرحي،مذكرى،جامعة بغداد،2002.

2- محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24، جامعة محمد الخامس، المغرب،2016.

3- عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، 2009.

4- أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر ،مذكرة الماجستير ، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2010-2011.

4-المعاجم العربية:

1- ابن منظور الأنصاري،لسان العرب،دار صادر ، بيروت،1968
2- محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي،تهذيب اللغة،دار إحياء التراث، العربي،بيروت،2001
3- أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، مقاييس اللغة ،دمشق،سوريا،1399هـ - 1979م
4- ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، 1997.

5-الصحف والمجلات:

1- هانز روبرت - ياوس: علم التأويل الأدبي(حدوده وحامه)، ترجمة: بسا بركة، مجلة العرب والفكر العالى، مجلة العرب وعالم الفكر العالمي، بيروت، لبنان، عدد3، صيف 1988.

2- رئيف كرم : الشيمياء والتجريب المسري، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، يناير/مارس ، 1996.

3- عالم الفكر ، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقى ، د. محمد إقبال عروي ، ع 3، مج 37 ، يناير-مارس 200: 50.

4- رضا معرف : "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة ، 2012

6-المواقع الالكترونية:

https://www.turess.com/assabah/71071
Https://w.w.w.google: Awu
https://baht21.blogspot.com/2008/10/blog-post_3564.html
https://www.alhorria.info
https://jesusmylord.religionboard.net
https://st-go-pk.get-forum.net
https://www.bramjnet.com
https://www.yemeress.com/algomhoriah/2056280
https://www.diwanalarab.com/spip.php?article37470
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242818&r=0

الفهـــــــــــــــــــــــــــرس:

البسملة
شكر وتقدير
إهداء
مقدمة

.....
..... أ-ب-ت
المدخل التأويل
والمسرح:.....
1 ..
1- تعريف التأويل لغة
واصطلاحا.....2-7
2- التأويل وعلاقته
بالفن.....7-10
3-التأويل
والمسرح.....
18-10
الفصل الأول: تأويلية العرض المسرحي
.....
المبحث الأول: عناصر العرض المسرحي
المادية.....19
1- مفهوم العرض
المسرحي.....20
2- عناصر العرض المسرحي
المادية.....

الفهـــــــــــــــــــــــــرس:

2-1- السينوفرافيا والممثل.....21-28
2-2- الماكياج المسرحي.....28-33
2-3- الملابس المسرحية.....33-39..
2-4- الإضاءة المسرحية.....39-44....
2-5- النص الدرامي.....44-46....

المبحث الثاني: التلقي والمسرح.....
1- مفهوم التلقي.....47..
2- جمالية التلقي والتأثير.....48-54
3- نظرية التلقي النشأة والمفهوم.....54-66

الفهـــــــــــــــــــــــــرس:

4- التلقي والمسرح.....66-78

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية "القراب والصالحين".....78

المبحث الأول: دراسة تحليلية للنص الدرامي والعرض.....79

دراسة تحليلية للنص الدرامي والعرض-80.....87

المبحث الثاني: أسئلة حول العرض من طرف الباحث إلى المخرج.....88

الأسئلة.....91-89.....

خـــــــــــاتمة

.....

.....

قائمة المراجع

.....

الفهـــــــرس

.....

.....

الملاحـــــــــق.....

.....