□جمالية القراءة والتلقي في خطاب العرض المسرحي

د. رياض موسى سكران / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث:

لا يمكن النظر الى عملية التلقي بمعزل عن فعل القراءة، فقراءة العرض المسرحي تعني أن يدخل المتلقي في حوار مع خطاب العرض، حيث إن لهذا الحوار دور فاعل في منح العرض المسرحي معناه، بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، لا سيما وإن المتلقي قد أصبح طرفاً فاعلاً في عملية إنتاج المعنى من خلال فاعلية القراءة المنتجة التي ينجزها، وهذا لا يعني إقصاء رسالة وخطاب العرض المسرحي ومعناه والتبشير بسلطة (المتلقي/القارئ)، وإنما يعني التركيز على عملية التفاعل التي ستحصل بينهما، والتي تشبه الى حد كبير عملية التفاعل بين القاريء والنص.

وإذا كان الموقع الفعلي لمعنى الخطاب يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح إن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، وهذا يعني إن مركز فعل القراءة يقوم على التفاعل بين العرض والمتلقي، وان هذا التفاعل كفيل بجعل القراءة فاعلة ومنتجة، فضلاً عن انه يضمن التواصل المطلوب بين الطرفين.

وتوقف البحث بالتحليل على عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) للمخرج (سامي عبد الحميد)، لما حققه هذا العرض من أثر واضح ضمن معطيات التجديد والمغايرة في التعاطي مع عملية التلقي ومن ثم، تحقيق فعل قراءة خطاب هذا العرض المسرحي، والذي ينتج عن طبيعة معادلة ذلك التفاعل والحوار بين العرض والمتلقي.

المصطلحات الرئيسة: جمالية، القراءة، التلقي، العرض المسرحي

مشكلة البحث:

ترتبط مناهج القراءة بنظرية التلقي من حيث تمحورهما على فعل المتلقي ودوره في تشكيل معنى خطاب العرض المسرحي، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفترض بان العرض المسرحي، هو لعبة لا تكتمل إلا بالتلقي، أي القراءة التي تنقله بواسطة الفهم من الأشياء المتحفية الجامدة الى الفكر الفعال، وبهذا التوجه يكتسب وعي القاريء امتلاء، يتجاوز حدود امتلاء الوعي الجمالي، فعلاقة المتلقي بأي خطاب جمالي، تتحدد من خلال فعل القراءة، لتصبح القراءة شرط مسبق ضروري لجميع عمليات الفهم.

من هنا يتضح مدى الالتحام بين القراءة والتلقي، اذ لا يمكن النظر الى عملية التلقي بمعزل عن هذا الفعل الديناميكي فيها، أي فعل القراءة، فقراءة العرض المسرحي تعني أن يدخل المتلقي في حوار مع خطاب العرض، ويبدو إن لهذا الحوار دور فاعل في منح العرض المسرحي معناه، بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، لا سيما وإن المتلقي قد أصبح طرفاً فاعلاً في عملية إنتاج المعنى من خلال فاعلية القراءة المنتجة التي ينجزها، وهذا لا يعني إقصاء رسالة وخطاب العرض المسرحي ومعناه والتبشير بسلطة (المتلقي/القارئ)، وإنما يعني التركيز على عملية التفاعل التي ستحصل بينهما، والتي تشبه الى حد كبير عملية التفاعل بين القاريء والنص، عندما يحدث هذا التفاعل بين قطبين هما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح إن خطاب العمل ذاته لايمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه، بل أنه سيكون في مكان ما بينهما، وإذا كان الموقع الفعلي لمعنى الخطاب يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح إن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، وهذا يعني إن مركز فعل القراءة يقوم على التفاعل بين العرض والمتلقي، وان هذا

التفاعل كفيل بجعل القراءة فاعلة ومنتجة، فضلاً عن انه يضمن التواصل المطلوب بين الطرفين.

جماليات القراءة والتلقي وفعل التواصل:

بما إن عملية التواصل هي نشاط مشترك بين القارئ والنص، فمن الطبيعي أن يؤثر احدهما في الآخر، وإن هذه العملية ((تنتظم من تلقاء ذاتها، ومن ثم فان الفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة وتشتق منها))[1]، وهنا فان التواصل سينتج عن عملية المشاركة في خلق فاعلية مستمرة بين الطرفين.

وتتعاطى نظريات القراءة مع موضوع التواصل من خلال الشروط الواجب توفرها للقيام بهذه العملية، ((وإذا كان التواصل بين النص والقارئ ناجحاً، فانه يجب على نشاط القارئ أن يكون مضبوطاً بوضوح بطريقة ما من طرف النص))[2]، وهذا يعني إن القارئ في علاقته بالنص يكون موجهاً بطريقة ما من قبل النص، وذلك من خلال مجموعة الصيغ والإشارات وكل ما يتضمنه النص المقروء من معطيات، على إن هذا لا يعني إن النص يقمع نشاط القارئ أو يوقفه، بل إن هنالك مساحة يتحرك فيها القارئ بحرية، ومن هنا يكون التواصل عملية ((لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى، بل تفاعل مقيد موسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وما هو ضمني، بين الكشف والإخفاء، انما هو خفي يحث القارئ على الفعل ولكن هذا الفعل لا يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشوف)) [3]، إذن هناك مراقبة من قبل النص وبالمقابل توجد مساحة مفتوحة لحرية الفعل وحركيته لدى القارئ.

ولأن نظرية التلقي لا تقف عند حدود النص بوصفه نصاً مكتمل المعنى، بل بوصفه موجها أوليا، يشبه الى حد كبير تخطيطا أوليا للوحة تشكيلية، وعلى القارئ أن يقوم بتحقيقها أو تجسيدها[4]، وذلك لكي يكون فعل التواصل قائماً بين الطرفين اعتماداً على تفكيك المتلقي لعالم النص وشروط التحاور معه والإصغاء إليه وفهمه،

فإن القراءة ستكون بمثابة ((تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص، عبر إنتاج نصوص أخرى))[5]، والغاية من كل هذا هي الكشف عن (إستراتيجية القراءة) أو ما اصطلح عليه بـ(جمالية التلقي)، فالتلقي بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، فهي تشمل في آن واحد، الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه، ويمكن للمتلقي أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة: فقد يستهلكه أو ينتقده وقد يعجب به أو يرفضه أو قد يتمتع بشكله ليقرأ مضمونه أو إنه ربما يتبنى قراءةً مكرسةً، أو لعله يحاول تقديم قراءة جديدة، وقد يمكنه أخيراً أن يستجيب للعمل بان ينتج بنفسه عملاً جديداً.

قراءة العرض المسرحي:

لأن عملية تلقي العرض المسرحي لا يمكن أن تكون عملية تقنية من حيث موقع المتلقي، بل هي مسألة تتجاوز هذا الوصف الى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات: ذات منصتة، وذات سامعة، وذات مشاهدة، وذات قارئة... وهي كلها محكومة بشروطها الثقافية والسياسية والتاريخية... وبهذا المعنى فان ذات المتلقي هي ذات متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور، فهي تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تسمع، وتسمع بقدر ما تنتج معان، وتنتج معان بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تملك من مرونة وحرية وحضور في كل من العرض والواقع معا، من هنا فان قراءة العرض المسرحي هي ((منهج لتفسير العرض، وهذا التفسير يقترح معنى، يأخذ في اعتباره موقف المتلقي من الإفصاح عن رأيه وتقييم العمل))[6].

فالعرض المسرحي هو فضاء واسع ومساحات مفتوحة تتيح للمتلقي الولوج الى عالمه، والبحث في مجراته، والتنقل بين مداراته، وتهيء له فرصة اختيار موقع ما على خارطته، والعرض من خلال هذا الفضاء المفتوح سيحتمل أكثر من قراءة

منتجة للمعنى المفتوح بانفتاح هذا الفضاء الممتد في الزمان والمكان، فلكل متلق منطقه وإمكاناته على النفاذ داخل العرض، ولكل متلق إستراتيجيته الخاصة التي تعد بمثابة الموجه الرئيسي لعملية إنتاج المعنى.

فالمتلقي إذن، هو الذي يمنح العرض المسرحي امتياز تحققه الفعلي، وهو الطرف الذي يحسب حساب وجوده خلال عملية الإنتاج، وعليه فان مخرج العرض المسرحي يتبع بالمقابل إستراتيجية معينة في بناء العرض وتضمينه ما يود أن يبثه، وتحميله ما يريد أن يقوله، من خلال مشاهد العرض وعلاماته، وهذه العملية تتماهى الى حد كبير مع تلك الرؤية التي اقترحها (ايزر) في أطروحته (البنية النصية المحايثة)[7] والتي يقصد بها مجموع التوجيهات الداخلية التي يهيئها النص لمجموع قرائه، فالتنظيم الاستراتيجي الذي يحكم تشكلات العرض الأسلوبية ومفصلاته الجمالية ووحداته التركيبية يعد كينونة ديناميكية توجه المتلقي، فالعرض لا يطرح نفسه بسيوله يسهل اختراقها، انما يتشكل عبر خط مسترسل باسترسال إشاراته ومشاهده، وكلما دخل مشهد في المنظومة البصرية للمتلقي، كان أكثر تأثيراً، دون أن تغيب المشاهد السابقة التي تتراجع الى الخلف، بل تحتفظ بتأثيرها على وعي المتلقي وسيرورات تلقيه، فكل قراءة ((تعطي لجزئية نصية، ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه،(...) وبهذا المعنى فان الانسجام الداخلي للنص، هو الرقيب على مسيرات القارئ))[8]، وهنا نصل قريبا من مفهوم (ريفاتير) عن القراءة الاستكشافية[9]، وهي القراءة التي تساعد القارئ على تعديل مواقفه كلما تقدم اتصاله بالعرض وتواصل معه، أي كلما استثمر إمكانياته وتعرف على إستراتيجيته.

فالعرض المسرحي نظام توافقي أعد فيه مكان للمتلقي الذي سيقوم بتحقيق توافقاته، وهذا المكان يتمثل في الفراغات التي تحفز المتلقي لانجاز عملية إملائها

وترميمها أو إعادة البناء من خلال هذه الفرص التي يهيئها العرض، وطريقة البحث عما يملأ هذه الفراغات هي منبع تعددية المعنى وجمالية القراءة، فالمتلقي يظل في عملية بحث دائم عن المعنى الأكثر عمقا وأكثر إقناعا وتوافقا مع طبيعة الإشارات ومنظومة تعاضدها مع بعضها، ليتحرك المعنى ويتجدد ويتعدل ويتبدل في أفق قرائي جديد، وفي كل عملية تبديل يتغير مركز معنى خطاب العرض، إذ تكتسب العناصر والمواد أهمية جديدة ومعنى جديد، يحدده أفق المتلقي وإمكاناته القرائية، وهكذا يظل العرض في حركة دائبة وتغير دائم، لذلك فان المعاني التي يبثها تتعدد وتتجدد.

وإذا كان العرض المسرحي يمكن له أن يحقق تعددية لا متناهية من المعاني، فذلك يعني إن الدلالات التي يولدها تصبح هي ذاتها دلالات معاني أخرى، وفي هذا السياق نقترب من وجهة نظر (ايكو) في ((إن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار، فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث إن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي))(10)، والمتلقي في محاولته قراءة العرض المسرحي، يبدو وكأنه في رحلة استكشافية، وهو يتوغل في ذلك الجانب المعتم والمجهول، ليحول الأشياء الغائبة والمعتمة الى أشياء حاضرة ومضيئة.

ولأن بناء استراتيجيات خطاب العرض المسرحي تبدأ مع بداية اختيار المخرج للنص، وان هذا النص المنتقى يمثل قدراً من حضور العناصر المرجعية المألوفة في أصلها، فان محاولة ترسيمها وتمويهها خلال عملية الإدماج في بنية العرض، هو نوع من المناقلة التي لا يسعى العرض لان يطرحها بشكل مباشر للمتلقي، بل إنه يقدمها من خلال تنظيم استراتيجي يحفز المتلقي لاكتشاف الإطار المرجعي

المشترك بينه وبين ما يشاهد في العرض، والداعي الى خلق ديناميكية للتلقي تجعل من عملية التلقي بحد ذاتها عملاً إبداعياً ومساهمة إنتاجية، ولكن ضمن اطر إستراتيجية العرض الموجهة بشكل مسبق، ومن هنا يستمد العرض المسرحي قيمته المرجعية، فضلاً عن قيمته الخطابية، ليتأكد عندئذ دور المتلقي في تحقيق تلك القيم، ويكون عندئذ فعل القراءة قد نجح في إدامة زخم الرسالة التي يسعى العرض المسرحي الى بثها لمتلقيه.

وخلال عملية البحث عن المعنى، يستقر فعل القراءة في نهاية المطاف عند المتلقي وقناعاته اذ يأخذ دور المشارك، ضمن عملية تفاعلية لا تنتهي، فيستغرق في شبكة العرض الممتدة في العمق، مؤجلاً مسألة تحديد وتأشير المعنى باستمرار، ((ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك إنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك، إن الأغبياء، أي الخاسرين وحدهم، هم الذين ينهون السيرورة قائلين: لقد فهمنا..))[11]، وهكذا يحقق العرض تواصله مع المتلقي من خلال الإحالة الى العالم القريب، لأنه غير منغلق على نفسه، أي له شيء ما يقوله عن شيء ما لأحد ما، فالقراءة تشترط الاندماج بين إستراتيجية العرض وإستراتيجية المتلقي، فهي تقوم على استجابة المتلقي لمقاصد العرض وإحالاته، فضلا عن الاستفادة من المؤشرات التي يهيئها للمتلقي، فالعرض المسرحي ينتج عوالم مقنعة من الخيال الملموس والمتحرك أمام حشد من المتلقين، وهو بذلك لا ينأى عن حدود القصدية والهدف من خلال استجابته لأهداف المتلقين ومناقشته لأدق خصوصياتهم، بما فيها تلك الحالات الشاذة والغريبة والمثيرة والقاسية وغير المألوفة، وبأسلوبية منتخبة تصدم توقعاتهم العفوية والطبيعية لتقودهم الى نتائج قد تكون مغايرة لما افترضته عقولهم وظنونهم.

لذة قراءة العرض المسرحي:

انطلاقا من إن قراءة العرض المسرحي تعنى بتقصي المعنى العميق، فان هذه القراءة تستلزم اعتماد استعارات العرض ومجازاته والوقوف عند أشكال الخرق والمغايرة، وهنا نتماهى مع قراءة اللذة بالمفهوم البارتي، فاللذة الحقيقية التي يستشعرها المتلقي، متآتية من ملاحقته انزياحات العرض وابتعاده عن كل ما هو سائد وتقليدي ونمطي، وهنا يميز (بارت) بين ضربين من القراءة(12): قراءة المتعة، وهي القراءة التي تساير النظم الجمالية السائدة والمحمول الايديولوجي الذي تنطوي عليه، وقراءة اللذة وهي القراءة التي تخالف القناعات الجمالية والأيديولوجية المستقرة، وفي لحظة التلقي يعيش المتلقي الحالتين بشكل جدلي، فالمتعة تتآتى بحكم دفاعه عن نظم المؤسسة السائدة، فيما تهيء له اللذة مناخاً سانحاً للإنعتاق والتجاوز والاختراق وبناء كيانه الجمالي المشتهى، وهكذا كلما أوغل العرض المسرحي في الانزياح وخرق القناعات المستقرة تحققت اللذة، فالمتعة عادة ما يقتصر اشتغالها على السطح الظاهري، بينما تتحقق اللذة عندما يغور المتلقي الى عمق البنية الدلالية، وهو يستجلي مكامن الدلالة الخفية في العرض، ويشخص علامات الرفض تجاه سلطة الواقعي واليومي العابر، ويؤطر المهيمنات الأسلوبية المتفردة، وهو يواصل سعيه عبر سيرورة التلقي من أجل تقصي المعنى العميق، اذ ((ليس هناك شك في انه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي –التي تعتبر نصاً شارحاً–الا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي))(13)، فعبور السطح الظاهر واختراقه الى العمق الباطن هو المنطلق الأساس لتحقيق فعل القراءة المنتجة التي تقود المتلقي الى مخرجات مقنعة، بعد أن أشرت لديه الخطوط العامة لتشكل خارطة معنى خطاب العرض المسرحي.

ولان الانزياحات وصور الخرق التي يحققها العرض المسرحي هي طاقات دلالية لا محدودة لتشكيل فضاءات المعنى المفتوحة، ومنها ينطلق فعل التلقي، وتحدث فيها القراءة، فان مردها جميعاً الى فن المجاز، وربما يكون الجامع لها هو آليات قراءتها واستجلاء معانيها بنفس الأسلوب، أي إن معانيها تدرك إيحاءً، وتتمثل إستراتيجية القراءة هنا في إن المتلقي لا يمكن أن يعطي قراءة كافية عند مستوى التصريح، وان كل متلقٍ مدعو الى سد الفراغات وقراءة العلامات بعناصر مستمدة من مخيلته ومن تجربته الخاصة ومن ثقافته، وهذه العناصر تشكل جزءاً من الإيحاء، لأنها ليست مدونه في البنية المنطقية، وهذا ما يحدد الفرق بين قراءتين: قراءة تهتم بامتداد العرض فتمضي سريعا وتضيع أطرافاً من الخطاب، وقراءة متأنية، تزن العرض وتلتصق به، وتورق المعنى، هذه القراءة الثانية هي التي تناسب العرض لأنها تضيئه وتمنح المتلقي حقه في اللذة.

إن عملية هدم العرض لتشكيل عرض جديد، أي لاسترجاعه بشكل مختلف، هو في حد ذاته لذة لا تتقيد بقواعد معينه، بل لا يمكن تحديدها الا من خلال ما تنتجه، فهي يمكن أن تقلب العرض رأساً على عقب، تفككه وتتعارض معه، لان كل عرض ينطوي على قابلية نقضه وعكسه، هذه القراءة هي التي تمنح للمتلقي دوراً، اذ لم يعد مستهلكاً، بل إنه أصبح منتجاً بعدما بدأ يشعر بلذة القراءة ومتعة التلقي، وهو يدخل في عملية بناء وتشكيل المعنى مع كل قراءة.

ولعل القول إن عرضاً مسرحياً ما، غير قابل للقراءة، فذلك يعني إن مثل هذا العرض لا يقبل أكثر من تفسير واحد ثابت ومحدد، ومثل هذا العرض، إن لم يعد عرضاً مسرحياً فانه على الأقل يقبع في مرتبه دنيا على سلم الفن والإبداع، ومعنى ذلك ببساطه إن العرض الذي لا يسمح بتعدد القراءات، لا يمكن أن يدخل في الدائرة الجمالية للعمل الفني، والتي تعتمد في أساسها على الإيحاء المستمر بمعان

جديدة من جانب، وعلى صعوبة تثبيت معنى محدد بوصفه القراءة الوحيدة الصحيحة والنهائية من جانب آخر، وذلك لأن المكون الإيحائي هو العنصر الأكثر تأثيراً، والعرض المسرحي يعطي الأهمية الكبرى للقيم الإيحائية، وهو يبني خطابه انطلاقاً من نظام رمزي/إشاري يتشكل عبر المخزون مشترك بينه وبين المتلقي، ويرتكز هذا الخطاب على هذا المخزون في (البث) وفي (التلقي)، ولا تكتمل عملية التواصل الا بوجود قناة الاتصال التي تؤمن إقامة التواصل بين العرض ومتلقيه، فالسمة الجوهرية المميزة لجماليات العرض المسرحي تكمن في ((الدينامية التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي، سواءً أولئك الذين يؤدون هذا الحدث، أو أولئك الذين يتلقونه جماعياً وفردياً، كل منهم بطريقته، باعتبارهم مشاهدين فعالين ومنتجين))[14].

من هنا يمكننا القول بأن فرضيتنا قد تحققت، بعد أن ثبت إن جماليات قراءة العرض المسرحي تتشكل عبر الفضاء الحواري القائم على التفاعل بين العرض ومتلقيه، أي بين أفق العرض بوصفه بنية منتظمة في سياق له نظامه الخاص والقائم بذاته، وأفق المتلقي المتشكل عبر قراءاته لأنماط متعددة من العروض، ومحاولاته ربط انزياحاتها وتأشير خصائصها الأسلوبية ومهيمناتها الجمالية.

وغالبا ما يضع المتلقي خلال سير العرض، افتراضات قد لا يؤيد توالي المشاهد صحتها، الا إنها افتراضات نابعة من ذلك التشويق الذي يفرض اندماج المتلقي مع العرض ومن ثم استباق المتلقي للعرض في ملء الفراغات، ومحاولة اكتشاف الدلالات على وفق ما يمنحه (أفق التوقع) من قوة دفع للمتلقي، وغالباً ما تتم هذه العملية من خلال إيحاءات وإشارات تدفع مثل تلك الافتراضات، فالإيحاءات هي ((المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارئ الذي يدرك إن النص لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع، بل يريد أن يوحي ببنية جمالية متوازنة

توازناً جميلاً))[15]، والقراءة تعرض على المتلقي أن يرى البداية في العلاقة بين السؤال والجواب، أي أن يفهم المتلقي العرض كجواب عن سؤال ما، فالعرض من حيث هو جواب يتكشف انطلاقاً من السؤال، ذلك إن ((طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحاً(...) فكل سؤال بحث، وكل بحث يأخذ مما يبحث عنه اتجاهاً موضوعاً مسبقاً، والسؤال بحث يحاول أن يعرف الكينونة وفقاً لوجودها وماهيتها))[16]. والمتلقي خلال عملية قراءته للعرض، يمكن أن ينسب إليه هذا المعنى أو ذاك، ومخرج العرض يتوقع أو ربما يقصد أن تنسب تلك المعاني الى العرض، ويمكن دعم تلك المعاني على أساس العرف الاجتماعي والثقافي وأية معرفة عامة، أو ربما رفض تلك المعاني عن طريق الاحتكام الى نفس تلك الأعراف، الا إن بعض معاني العرض تبقى غير محددة، ولا يمكن التحقق منها على أساس الأدلة والأعراف السائدة، فالحديث عن معاني العرض بوصفها غير محددة لا يعني تجاوز شيئاً موجوداً فعلاً أو تجاهله، انما يعني الإقرار بحقيقة أن ثمة شيئاً غير محدد، كما يجد المتلقي نفسه وقد انقاد الى الافتراضات فيما يتعلق بالأشياء والأماكن والأحداث التي يجري الإيحاء إليها، وهذه الفرضيات قد ولدت بسبب ذلك الغموض القائم على الدهشة والانزياح والغرابة والتوتر والقدرة على تحريك مخيلة المتلقي، ((فالعرض المسرحي مثال على كيفية التعامل بحرية مع العناصر المبهمة والغامضة))[17]، والعرض المسرحي الذي يمتلك القدرة على مخاطبة المتلقي وإقامة قناة اتصال معه، ويمنحه اللذة–بمفهوم بارت–هو الذي يمنح جماليات القراءة امتياز تحققها الفعلي، فالغموض والإبعاد والإخفاء تمنح القراءة فاعلية ونشاطاً جمالياً، بوصفها عناصر تمنح العرض إمكانية ذات بعدين: الأول موضوعي يتمثل بادراك القيمة الفنية للعرض، والثاني ذاتي ويتمثل بادراك القيمة الجمالية للعرض واستجابة المتلقي وما يحدث فيه من أثر نفسي، هذا الأثر لا يتأتى

من الدلالة المباشرة، بل من تأثير ما تحيل عليه هذه الدلالة من معنى خفي له تأثيره في نفس المتلقي، وليس ذلك لوضوح الصورة والمعنى الصريح فيها، بل لمغزاها وما تحيل إليه من دلالة خفية مكنونه يكون لها وقع جمالي في نفس متلقيها.

فالمعنى الصريح الذي تحمله العلامة بداخلها يكون منفصلاً عن أي سياق، وعن أي شروط للتعبير عنه، وهي زاوية نظر تلتقط ما توفره العلامة في بعدها المباشر، أي كما تبدو، وكما يدركها المتلقي دونما اعتماد على شيء آخر غير عناصرها الذاتية والتقاط المعنى بهذه الروح هو ما نسميه بـ(القراءة المباشرة)، أي ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، ما نسميه بـ(معنى العلامة)الذي يتحدد بوصفه ممثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة فالمتلقي أمام حالة أولية للإدراك، تتمثل في إنتاج دلالة تتجاوز حدود تعيين تجربة ما، كما تقدمها العلامة من خلال مظهرها المباشر، ثم يكون المتلقي بعدها أمام حالة ثانية هي الإحساس بما تحيل عليه هذه العلامة وهو المضمون، فما تحيل عليه العلامة في بدايتها هو الإحساس بان هذه العلامة تنتج وقعاً جمالياً معيناً في نفس المتلقي(18)، وهكذا فان المعنى البعيد يفضل على المعنى القريب، والمخفي على المكشوف، والغامض على الواضح، لان في هذا التفضيل دلالة فنية تقوي المعنى المجرد وتنقله من العقل الى الإحساس ومن الفكر الى الحواس، فضلاً عن انه يهيء للمتلقي لذة البحث والاكتشاف، ليبقى العرض يراوغ المعاني الميسرة قريبة المأخذ وينفلت منها، ليذهب مع ذلك الغموض الجليل الذي يعمل على تصعيد التوتر الانفعالي وانتعاش الحس الجمالي العام.

من هنا فان جزءاً كبيراً من جماليات قراءة العرض المسرحي متأتية من عدم وجود اتفاق بين المتلقين بشكل مسبق أو متفق عليه، ومناهج القراءة والتلقي هي

محاوله للاتفاق مع الحقيقة الوحيدة والأكثر سطوعاً، الا وهي إن العرض المسرحي له صنف من المعاني المفتوحة، وان إمكانية تعدد القراءات للعرض الواحد تثبت إن القراءة ليست لحظة اتصال عابرة بين المتلقي والعرض، وإنها ليست نشاطاً بريئاً، بل إنها تشتمل على سلاسل من الفعاليات التي ينتج عنها عدم إمكانية وجود اثنين من المتلقين يمكن أن يقرأ بالطريقة نفسها، وهنا نقف عند تلك المسألة المتعلقة بالفكر النقدي والجمالي لجمهور المسرح، والجمهور ليس مسمى لكائن واحد، بل لحشد من الناس المختلفين ذوقاً وثقافة وتوجهات.

ولأن العرض المسرحي ((لا يعيد إنتاج تقاليد وأعراف توجد في سياق آخر، ولكن بدلاً من ذلك يؤصل لممارسات جديدة، ولا يمكن ضمان إن الرسالة سيتم فك شفرتها تماماً كما قصد لها، وذلك لعدم وجود قوانين يتبعها الجمهور في عملية فك الشفرة))[19]، فالقراءة تقوم على تمثل تراكيب العرض وعناصره بوصفها وحدات البناء الاستراتيجي، وهي تتخذ صوراً وأنماطاً عديدة، وتمثل هذه التراكيب والعناصر والوقوف على دلالاتها يمكن المتلقي من قراءة العرض، انطلاقا من إن هذه الوحدات التركيبية تمثل جانباً موضوعياً، بوساطتها يقف المتلقي على الجانب الذاتي لرؤية المخرج باليات ضابطة ترد جميعها الى أسلوبية التركيب التي يظهرها العرض، والتي تمنح المتلقي فرصة إنتاج دلالات ومعان متعددة، فدلالة العرض متداخلة بالبنية التركيبية، و((التوصيف الدقيق للتقنيات (...) والأدوات والإنشاء والبناء، يوفر تنظيماً لأدوات التفسير لغرض التحليل))[20]، فإذا كانت قراءة العرض ممكنه، فذلك يعني إن هذا العرض ليس مغلقاً على ذاته، بل مفتوح على شيء آخر، فأن نقرأ يعني أن ننتج خطاباً جديداً يرتبط بالمقروء، وهذا الارتباط بين خطاب القارئ وخطاب المقروء يكشف عن قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته

بشكل متجدد، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام، والقراءة هي بداية النهاية الفعلية لهذا الارتباط وهذه الاستعادة المتجددة.(21)

من هنا فان المعنى الذي حمل على مدلولات أخرى استدعتها مؤشرات سياقية في العرض ومؤشرات ثقافية يوظفها المتلقي لإنتاج المعنى عبر فعل القراءة، والتي يتحدد شكلها ضمن أطر المؤسسة المعرفية التي تقوم بمنح السلطة لعدد محدد من الاستراتيجيات القرائية.

تحليل عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)

تأليف: وليم شكسبير.

إخراج: سامي عبد الحميد.

يضع هذا العرض متلقيه إزاء مستويين من القراءة، الأول أنجزه المخرج، وهي القراءة التي قامت على أساسها رؤيته الإخراجية، والثاني هو القراءة التي سيقوم بها المتلقي وهو يدخل في عملية إنتاج معنى خطاب العرض المسرحي بوصفه أحد الإطراف الفاعلة في عملية إنتاجه، فالمخرج أعتمد في تشكيل رؤيته للعرض على تلك الفضاءات القرائية المتعددة التي يتيحها هذا النص الشكسبيري، مع تركيزه الواضح على تشكيل نسق علامي بدا وكأنه آلة للضبط الذاتي لمجمل حركة وحدات العرض، إذ عمل هذا النسق على التحكم في أهم مراحل عملية إنتاج المعنى النابع من مجمل حركة وحدات العرض وإحالاته بوصفه كيانا ممتدا إلى ما هو خارج حدود المساحة المباشرة التي قدم فيها العرض ضمن أبعاد (مطبخ وكافتيريا)، حيث غادر العرض نمط البناء التقليدي الذي يتأسس ضمن حدود الخشبة، مع إن العلامات التي بثها العرض ضمن محيطه السينوغرافي مثلت انعكاسا لطبيعة إمكانات المخرج ومقدرته في تقديم قراءة جديدة لهذا النص الراسخ في سجل المسرح العالمي ضمن اشتراطات سنتها أعراف ونظم بناء العرض

المسرحي وتداوليتها، فقيمة المعنى هنا لا تتمثل بما تبوح به الصورة بشكل حسي مباشر، وإنما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الشامل الذي يترشح عن عملية تفاعل مجموع المفردات والوحدات الإيحائية على اختلاف مرجعياتها وتباين آليات اشتغالها ضمن نسق هذه القراءة أو تلك، من هنا فان قيمة المعنى تضامنت عضويا مع طبيعة مشاهد وإحالات هذا العرض وما ترمي إليه وما ترتكز عليه من معطيات ناتجة أصلا من تلك المنطلقات التكوينية الأولى لانساق تشكل الرؤية الإخراجية ومرجعياتها.

ضمن هذه المعطيات المنطقية في تشكيل خطاب العرض، لم تكن صورة (عطيل) خاضعة لسطوة النص كواقع مرجعي وحيد ضمن أطره الشكسبيرية واتجاهها المعروف بحدود أبعاد عصره، وان كانت منتزعة منه، ولعل مثل هذه الرؤية هي السبيل الأوضح في التعبير عن خصوصية التجربة الإخراجية وتفردها، وقد يكون هذا من أهم الأسباب التي دفعت المخرج لان يغير اسم المسرحية ويجعله (عطيل في المطبخ)، بعد أن نقل المخرج النص الشكسبيري إلى فضاء مكاني جديد تمثل في (المطبخ/الكافتيريا)، وتشغيل وحداته ومفرداته وأدواته كرصيد دلالي، يؤسس لفعل القراءة الجديد، منطلقا في الأساس من اتجاه النص الذي يتمحور حول موضوع (الغيرة)، وفي هذا التوجه يتمثل سعي المخرج في محاولته للحفاظ على ذاكرة النص وذاكرة المتلقي، وذلك بجعل الاتجاه الجديد لعملية قراءة العرض متعاضدا مع الاتجاه الأصلي لقراءة النص، بوصفه مرجعا وموجها رئيسيا، مع سعي المخرج الواضح على تأكيد الأبعاد الفكرية للشخصيات وامتدادها في هذه القراءة الجديدة التي تعد مقترحا مغايرا لمنظومة الطراز الشكسبيري المعهود، ضمن بيئة الشخصيات ومحيط حركتها وزمن الحدث الذي صار يرتبط بشكل منطقي

باختلاف واستبدال العناصر والمفردات التي شكلت لغة العرض كخطاب موجه إلى متلق جديد.

وقد اشترط المخرج، مع كل هذا الشكل المغاير، الأمانة على الدلالات الموضوعية للشخصيات، مع تأكيده على تباين وتفاوت العلامات الخاصة بكل شخصية، بين حقيقتها النصية الشكسبيرية وبين حضورها الجديد في فضاء العرض الذي ارتبط موضوعيا ضمن دائرة النسق المركزي الجامع لقراءات عديدة من الخرق والمغايرة والتجديد ضمن فضاء التعدية والمغايرة والإنفتاح في عملية البحث عن المعنى الجديد الذي يسعى العرض الى اقتراح خطوطه العامة.

فقراءة المخرج المغايرة، شكلت حضورا وأثرا دلاليا متناميا، وذلك بفعل التأسيس الفكري الموازي للمستوى الدلالي الذي يبثه النص أصلا، وهي تمثل الى حد كبير درجة انعكاس البنى الأعم والأشمل، مما منح المخرج أسلوبية ذات طابع امتاز بالتنوع والانتقاء الذي يتجاوز من خلاله حالة النمطية والتكرار، فالانتقاء لا يعني فقط اختيار نص ما لتقديمه على الخشبة، بل انه انتقاء داخل النص ذاته، ليكشف بذلك عن مقاربة قرائية للحظة ما، داخل سياق ما، ضمن قصدية ما، توازي قصدية المدونة النصية أصلا، سعيا منه للحفاظ على أبعاد النص وعدم إذابته في خطاب العرض، وذلك عبر إنشاءاته البصرية والسمعية التي تكشف عن ذلك التنوع الأسلوبي والانتقائية المنهجية التي تميزت بها رؤية المخرج المنفتحة على مديات قرائية جديدة، فقراءة نص (عطيل) بهذه الرؤية المغايرة، لا تكشف عن مجرد تحقيق مغايرة ظاهرية، بل هي مغايرة حققت أثرا دلاليا لفضاء النص بعد إخضاعه إلى تركيبة صورية فتحت فضاءات ممتدة لحركة المعنى وتعددية القراءات، وهذا ما كشفت عنه فاعلية التلقي ومن ثم اقتراح المتلقي قراءات أخرى ضمن معطيات الخطاب الجديد.

فالقراءات المقترحة للعرض كشفت عن حقيقة تعدد مستويات القراءة وانفتاحها، ضمن انساق البنية الأسلوبية والدرامية والدلالية، وإن مجمل العلامات التي أحالت إليها عناصر بناء المشهد المسرحي، هي التي أسست لمنظومة جديدة للعلاقات، وأكدت نمط المغايرة بين فضاء النص وفضاء العرض، منذ المشهد الأول الذي يظهر فيه كل من (ياغو) و (رودريغو) وهما يقومان بتقطيع الخضروات (الشجر والبصل والباذنجان)، ومثل هذا الفعل لا يحتاج إلى جهد قرائي عميق لاكتشاف معناه الذي لا ينأى عن مسالة التحضير والإعداد للتآمر على (عطيل) و (دزدمونة)، وكأنهما يعدان (طبخة)، ولعل هذا المشهد قد كشف عن دقة حبك المؤامرة، والتي اقترنت هنا بصورة حياتية من خلال عملية الإعداد للمكيدة وخطة التحضير لهذه الطبخة التي سيشارك فيها كل من في المطبخ، ولعل هذا هو الموقف الذي تقوم عليه واحدة من جماليات قراءة العرض بوصفه عرضا تجريبيا يدخل في دائرة الحداثة والمغايرة والتجديد.

وإذا ما كانت الرؤية الإخراجية في هذا العرض قد تشكلت اعتمادا على مبدأ التعاضد الدلالي والطقسية التي تنتجها مفردات المكان، دون انحياز مرجعي محدد لقراءة ما، بقدر انحيازه لعملية إعادة قراءة النص بذاته، ومن ثم إعادة تشكيله على وفق مفردات بصرية انتقل أثرها الجمالي عبر بيئة تكثفت رموزها الاقناعية وتعاضدت معانيها من اجل دفع المتلقي إلى داخل دائرة اللعبة المسرحية، مع التأكيد على الاحتفاظ بوعيه إزاء ما يجري من أحداث، فالعرض يقترح صورة لواقع جمالي جديد يتجاوز حدود القراءة السطحية المباشرة، بل يتخطاها إلى إقامة علاقات جديدة أكثر تداخلا وتعاضدا وتوافقا مع طبيعة هذا الواقع المحدث، والإحجام عن تجميد الصور والمشاهد عند خصائصها الحسية المباشرة أو دلالات الأشياء الوضعية المألوفة، وهذا ما تكشف من خلال أفعال (ياغو)، كما في مشهد

كسر (البيضة) في الزيت الساخن في مقلاة المطبخ، وهي إحالة إلى التحول من الطبيعة الحياتية للبيضة بوصفها العامل العضوي لإدامة زخم الحياة واستمرارها، إلى مجرد حالة استهلاك بشري يتمثل في عملية الأكل، فضلا عن إن واقع العرض قدم شخصياته من خلال هذه البيئة (المطبخ/الكافتيريا)، ومجمل ما يندرج ضمن قائمة هذه البيئة من مفردات ووحدات وعناصر سينوغرافية، حيث أصبح (عطيل) رئيسا للطباخين وليس كما كان في واقع النص قائدا عسكريا، و(ياغو) طباخا، أما (دزدمونة) ووالدها (كاسيو) فهم الخدم والندل في صالة المطعم، كما أصبح (الدوق) هو صاحب المطعم، وعلى وفق هذه العلاقات واشتراطات عملية تفاعلها، لم يجتلب المخرج أية مفردة خارجة عن مفردات المطبخ حيث استخدم القدور والأواني والسكاكين والملاعق والكؤوس والمناديل، والتي أخذت الشخصيات تتعامل معها كما لو إنها تمارس فعلها الحياتي اليومي ضمن أطر البيئة، سعيا منها لتعميق واقع الأحداث ضمن اتجاهها الجديد، ومنحه الدلالة الخاصة المرتبطة أصلا بطبيعة الواقع الموضوعي للنص من جانب وليؤثث فضاء العرض بموجهات القراءة التي يتحرك المتلقي على أساس خطوطها ليرسم خارطة معنى خطاب العرض بناءا على ما تحمله من مدلولات مفتوحة على فضاء التلقي وقابلة للقراءة.

وعلى الرغم من إن المخرج ابتعد بدرجة ما عن بعض الخطوط الجزئية المؤسسة لاتجاه حركة النص، الا إنه في الوقت ذاته انطلق في الأساس من داخل بنيته العميقة، وهذا ما دفعه إلى إعادة ترتيب بعض المشاهد وحذف بعض الحوارات التي لا تمس الجوهر الدرامي قدر الإمكان، وهذا الأمر متأت أصلا من انتقاء المخرج لنص مفتوح قابل للقراءات المتعددة، فضلا عن أن التجسيد النهائي للمشهد وأثره الدرامي لا يتم إلا على خشبة المسرح، لذا فان إعادة ترتيب أو حذف أو إضافة بعض المشاهد والتعديلات التي تحدث في بنية خطاب العرض، لا يمكن

أن تعد تجاوزا أو إقصاء لأفكار النص الأصلي بقدر ما هي تكريس لحقيقة إن هذه القراءة أو تلك تستوجب إجراء مثل تلك العمليات، والتي من خلالها يتحدد مسار القراءة المنتجة التي أرادها المخرج ضمن هذا المستوى دون غيره، فضلا عن إن مثل هذا التعديل لا يخترق المستوى الدرامي للعناصر العضوية للنص، ولو أخضعنا العرض إلى منطق البنية ومخططها، سنجده يعمل داخل منطق النص وانتماءاته الأدبية والنوعية.

من هنا كان توظيف مفردات العرض متعاضدا مع طبيعة البيئة الجديدة (المطبخ/الكافتيريا) وإبعادها، لتبرز بذلك وظيفتها الدلالية التي تكشف عن الموقف الدرامي لكل شخصية، فمثلا صفة الغدر التي تتصف بها شخصية (ياغو) والتي تتكشف أصلا من خلال الحوار الأصلي في النسق الشكسبيري لتتحول الى بنية صورية من خلال فضاء العرض، لاسيما مشهد مزج الألوان (الأبيض والأسود) وذلك باستعمال علبتي المشروبات الغازية (بيبسي كولا وسفن آب) لتأكيد ثنائية اللونين المتناقضين، كإحالة إلى التناقض الموجود في شخصية (عطيل/الأسود) وشخصية (ياغو/الأبيض)، إلا إن قلبيهما وروحيهما مختلفتان، فالأول قلبه أبيض والثاني قلبه أسود، فضلا عن إن المناديل والشراشف البيضاء وأواني الطبخ والقدور السوداء، وعبر هذه المفردات، اختزل المخرج وكثف الكثير من الحوارات والمنولوجات، ونقلها عبر حركات وصور متعاضدة مع اتجاه الرؤية الجديدة ضمن فضاء العرض الجديد واشتراطات نسقه الجمالي الخاص وما يمكن إن ينتج عنه من قراءة منتجة للمعنى الذي حفزه الإتجاه التطبيقي للعرض وما انعكس عنه نظريا في تعميق البحث في علم الجمال المسرحي.

وجاء خطاب المخرج موازيا للخطاب الشكسبيري من حيث انفتاحه على فضاءات القراءة المتعددة، متصلا ومتواصلا بالتجربة العالمية في خلق إحساس

فكري خاص بالمخرج، ينطلق من مرونة اعلامية وانفتاح تأويلي توافر عليه النص الشكسبيري أصلا، فهو نص مفتوح الآفاق، ففيه سياسة وفيه قوة وفيه مشاعر إنسانية نبيلة وغيرها من القيم المادية والروحية، فلم يكن مجال العلاقات الإنسانية الذي تدور ضمنه الأحداث هو وحده هدف المخرج، فقد أحال العالم المادي المحسوس إلى مدركات ذهنية، وإلى شيء غير مألوف، من هنا بدت صورة (عطيل) وهو في (المطبخ) صورة منتزعة من واقع ما، فمجمل الموجودات الحسية، المفردات والعناصر والإكسسوارات تضامنت عضويا مع طبيعة الاتجاه العام للقراءة التي أراد المخرج من خلالها أن يكشف عن طبيعة تلك (الطبخة) المؤامرة التي (يطبخها) يقودها (ياغو) مع من يتبعه ضد (عطيل)، ولعل تعامل الممثل مع هذه المفردات والأدوات بحس واقعي ضمن أبعاد مدلولاتها وعلاقاتها بالشخصية، كشف للمتلقي بالنتيجة عن طبيعة هذه الشخصية أو تلك، وحالتها النفسية، كما تجسد ذلك في المشهد الذي يقوم فيه (ياغو) بدعس علبة المشروبات بقبضة يده، لتحيل هذه الحالة الى مدى كره (ياغو) لـ(عطيل) وحقده عليه في واحدة من بين القراءات المتعددة لمثل هذا المشهد.

ولو كان (عطيل) يتحرك في العرض بدافع من القوى الاجتماعية المتعددة والمنتمية في مرجعياتها إلى عصرها، لما أصبح متلقي العرض قادرا على التواصل مع طبيعة مجريات الأحداث، فـ (عطيل) لا يمكن إن يكون هو الإنسان المطلق، وقد يكون هذا الأمر واحدا من أسباب دفع المخرج لان ينأى بـ(عطيل) عن ماهية وجوده البيئي المعروف، فقد دفعته قراءته الجديدة إلى إعادة إنتاجه جذريا بمحاور التدليل والإحالة ضمن سياق التطور والتحديث، ليجعله يعيش في عصر التلقي الجديد، وهذه الحقيقة هي التي منحت مكونات المشهد المسرحي قدرة الانفتاح على فضاءات التلقي ومن ثم الدخول في دوائر القراءات المتعددة، فالعرض لم يكن

مجرد وسيط لنقل النص إلى المتلقي بعلاقاته المستقرة وصوره الوضعية ومشاهده المرسومة، بل انه فتح معها جميعا نوافذ للحوار، فالمخرج لم يتعامل تعاملا حسيا مجردا مع مفردات المكان بوصفه مطبخا أو صالة أو كافتيريا، ليجسد ما هو مرئي ويظل ملتصقا بالاتجاه التاريخي والنفسي ضمن حدود تقديم هذه القراءة الوحيدة أو تلك، بل إن الصورة الجمالية التي خلقها العرض كشفت عن مفردات تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع وأبعاده التاريخية المدونة، ليفصح عن صورة شاملة أكثر تبلورا لشخصية (عطيل)، حيث إن تلك الصورة لم تكن مجرد انعكاس لرغبة في تحقيق هدف التجريب فحسب، وإنما فضلا عن ذلك فهي انجاز صورة تكشف عن معنى مخطط له سلفا ضمن نسق العلاقات التي اقترحها شكسبير، بعد إن تم تعديل بعض سماتها النوعية وإعادة توجيه بعض مساراتها الفنية، سعيا باتجاه تقديم صورة مسرحية، وهذه الصورة توحي للمتلقي وتوجه قراءته باتجاه جديد يحررها من العرف النمطي السائد والتقليدي، فكان من الطبيعي إن تتعدد اتجاهات تلقي الصور والمشاهد لتؤسس عرضا دراميا يقترح اتجاها عاما لقراءته الخاصة والمرتبطة بإمكانات المتلقي ومقدرته على فك علامات العرض ورموزه، حيث تتفاعل بمجملها ضمن معادلة إنتاج معنى خطاب العرض.

وقد بدا المخرج معنيا بشكل كبير في تشغيل الرصيد الاعلامي الذي توافر عليه النص أصلا، والتي تم من خلالها تحقيق فعل التواصل مع المتلقي، فالعرض لا يستهلك مفردات الاتصال بالمباشرة والتقليدية بقدر ما يضفي عليها لغة الرمز والإشارة ليفسر بها الأنساق اللغوية للنص، والتي تعاضدت على نقلها مجمل مفردات السينوغرافيا، فضلا عن القدرات التعبيرية التي يتمتع بها جسد الممثل، لتودع تلك المفردات والعلامات في سياقات جديدة تكثفها دلاليا وتدخلها ضمن إطار الصورة الكلية للعرض، وذلك من خلال هذا الاستخدام المنظم لفضاء

(المطبخ)، سواء عبر الإطار العام المتمثل في بنية المكان، أو عبر تلك المفردات والأدوات التي أسهمت في تأكيد فعل (الطبخة/ المؤامرة) التي اقترح المخرج صورتها عبر صراع الشخصيات وطبيعة العلاقة القائمة بينها وبين مجمل عناصر بناء وتشكيل العرض، لتدفع المتلقي إلى البحث عن معانيها اعتمادا على قدرته القرائية، بعد إن تحولت الإحداث من حدود المدونة المكتوبة إلى فضاء الصورة وتشكلاتها الأسلوبية وتمفصلاتها الجمالية، فبدل أن يقوم (عطيل) بخنق (دزدمونة)، نشاهده يدخل إلى وسط صالة العرض، حاملا بيده بيضة، متحدثا إليها بذلك المنولوج الشهير: (تلك هي العلة يا نفسي...)، وقد يحيل ذلك إلى إن سر غيرة (عطيل) إنما هو كامن في ذلك الاتصال الجنسي المتوهم كما أشيع، وما أن يصل إلى لحظة خنقها، فانه يضغط على البيضة بقبضته بقوة. وبنفس المستوى الإيحائي جاء المشهد الذي قام فيه (ياغو) بتقطيع الرقي محاولا إظهار حالة الغضب والحقد الذي يكنه (لعطيل).

وعلى الرغم من فاعلية اشتغال المنديل على مستوى الفكرة وتطبيقها في العرض، الا إن العرض حافظ على البعد الوظيفي للمنديل، والذي تفرضه طبيعة النص الشكسبيري من جانب، والواقع الحياتي والعرفي من جانب آخر، وهذا ما أكد سعي المخرج للمحافظة على نسق البنية النصية، وتعزيز الرصيد المرجعي لعملية التلقي، فضلا عن الحرص على إبقاء العرض في دائرة قيمته الأصلية ضمن موضوع (الغيرة)، حيث قام الممثلون في بداية العرض بمحاولة دفع الجمهور إلى الدخول والمشاركة في اللعبة المسرحية، وذلك من عندما عملوا على توزيع مناديل بيضاء على الجمهور، وقد عززت عملية توزيع المتلقين على المناضد الموزعة في الصالة من حالة المشاركة العضوية، وهذه هي أولى موجهات التلقي التي مهدت لعملية القراءة والبحث عن المعنى، فكانت مفردة المنديل من المفردات الأساسية

بوصفها جزءا من شخصية (دزدمونة)، مثلما كان اللون الأبيض للمنديل انعكاسا لنقاء روحها، وهو من جانب آخر يمثل الدليل الذي استغله (ياغو) في حياكة مؤامرته، فكان المنديل سببا في الجريمة، جريمة قتل (دزدمونة)، فما أن تصل أحداث العرض إلى نهايتها، حتى يكتشف (عطيل) أن المنديل ما زال في بدلته الرسمية التي قام بتعليقها عندما غيرها بملابس العمل في المطبخ.

وقد كرست عملية توزيع المتلقين على الطاولات الموزعة في الصالة من حالة الاندماج مع منطق الأحداث، وجعلهم جزءا منها، حيث يتوزع بعض الممثلين، ومنهم والد (دزدمونة) و(الدوق) على الموائد، بالإضافة إلى العمل المستمر لـ(دزدمونة) و(اميليا) في ترتيب الموائد وتوزيع المناديل على الجمهور، فضلا عن استغناء المخرج عن أية مفردة منظرية أو اكسسوارية خارجة عن مكونات الكافتيريا، كما إن عدم استخدام أجهزة الإضاءة وخلق أجواء خاصة بالعرض هي محاولة لجعل الجميع، الجمهور والممثلين، في داخل فضاء اللعبة المسرحية، حيث توزع الجمهور على الموائد في جانبي الكافتيريا، ولعل المخرج أراد من المتلقي أن يكون محيطا بالفعل الدرامي، مع خلق حالة انفعالية ووجدانية واحدة مع الشخصيات من خلال هذه المحاولة في تعزيز الاتصال الدائم بين العرض والمتلقي عندما حدد مكان جلوس الجمهور حول الموائد التي فرشت بالشراشف البيضاء، ووضعت عليها أدوات ومستلزمات تتوافق مع طبيعة المكان (المطبخ)، وهذا ما فتح المجال واسعا أمام المتلقي للدخول في عملية القراءة وإنتاج المعنى، بعدما أثارت الرؤية الإخراجية وعيه المستقر، واستفزت ذاكرته، عندما عمدت إلى النأي عن حدود المدونة الشكسبيرية المعروفة، وتقديم قرين صوري مادي منفتح على قراءات أخرى، متوحدة في إطار البحث عن المعنى الذي يفترضه واقعه الجديد ومنطقه الخاص الذي يسمح بتعددية المرجعيات التكوينية وتفرعاتها، بعدما أعاد تشكيل خطابه من خلال

الحذف والإضافة والتعديل، مبتعدا عن ميكانيكية القراءة التي أصبحت نتاجا لتفاعل ديناميكي بين العرض والمتلقي بعد تعاضدهما في إطار دلالي تكاملي انتقائي، شكلته طبيعة المفردات البصرية والسمعية المنضبطة الحدود والخواص ضمن آليات اشتغال وتداخل انساق تشكيل خطاب العرض المنفتح على أفق التلقي المنتج من خلال فعل القراءة.

النتائج:

1- لا تخضع عملية القراءة لافتراضات المتلقي واجتهاداته فقط، وإنما هي مشروطة بمعرفة إستراتيجية العرض وكيفية الحفر داخل بنيته والكشف عن أنساقه وفك شفراته وتأشير تشكلاته الأسلوبية والوقوف عند تمفصلاته الجمالية المتداخلة عضويا في البنى المجاورة، وبالتالي استقراء أنساقه التعبيرية والجمالية، وبعد استثمار هذه الإجراءات القرائية يتجه المتلقي الى استشراف البعد الآخر الذي يمثل المعنى الكامن، وبذلك ستكون القراءة هي فن استخلاص المعاني العميقة، وهي تبعث في نفس المتلقي إحساسا بالأثر الجمالي المتفرد والخاص بخطاب هذا العرض المسرحي.

2- تتشكل جماليات قراءة العرض المسرحي عبر الفضاء الحواري القائم على التفاعل بين العرض ومتلقيه، أي بين أفق العرض بوصفه بنية منتظمة في سياق له نظامه الخاص والقائم بذاته، وأفق المتلقي المتشكل عبر خبرته المتآتية من قراءاته لأنماط متعددة من العروض، ومحاولاته ربط انزياحاتها وتأشير خصائصها الأسلوبية ومهيمناتها الجمالية.

3- لا ترتبط جماليات القراءة والتلقي بالعودة الى الأوليات فحسب، وإنما فضلاً عن ذلك فانها ناتجة عن كونها إجراءا تفاضلياً، أي تفضيل معنى على آخر، وتغليب دلالة على أخرى، فهو احتمال قائم وإمكان تقتضيه قراءة الدال بحسب السياق الوارد

فيه، اذ ربما يأتي مدلوله مغايراً للدلالة الظاهرة، مدلول تستدعيه المؤشرات السياقية الواردة في العرض، أي تلك المؤشرات التي تسبق الدال أو تليه مباشرةً، ويتحدد من خلالها نمط القراءة.

4- لا يوجد مركز للاتفاق على قواعد محددة للقراءة أو ضوابط للتلقي، سوى إنها جزء من معرفة كل متلق إزاء ما يعنيه العرض في إطار تلك المؤسسة المعرفية على النحو الذي تتشكل فيه، وهكذا كلما أوغل المتلقي في قراءة العرض، فانه لن يستطيع أن يوقف القراءة، لأن ثمة معان خفية يحملها العرض في رحمه لازالت تتوالد وتنمو، لتسهم في تأسيس إستراتيجية جديدة لفهم العرض، لا ينحصر وجودها في القشرة الظاهرة، بل إنها أساس عميق حيث تولد جميع الأشياء في حركة لا تسمع ولا تبصر، وعند ذلك يشمل التذوق كل وحدات العرض في ظهورها وتخفيها، والمتلقي يتمثلها، بل يعانقها بجسده ووجدانه دون الانحباس في دقائقها المظهرية، فهي لذة تصوفية ودخول في حضرة العرض، ومن ثم يمكن القول بان هذه العلاقة بين العرض والمتلقي هي علاقة انجذاب واستكشاف وتحاور وجدل وتحريك وتفاعل توليدي حثيث، على أساسه تشكل منطق جماليات القراءة والتلقي في العرض المسرحي.

جمالية القراءة والتلقي في خطاب العرض المسرحي

د. رياض موسى سكران

Aesthetics of Reading and Receiving in The atrical Speech

ABSTRACT

It cannot be possible to look at the process of receiving in isolation from the act of reading. Reading the play means that the recipient enters into a dialogue with the speech. This dialogue has an important part in giving the play its meaning and it is a result to the interaction between the text and the reader, especially since the recipient has become a part in the process of production of meaning through effectiveness of productive reading that the recipient accomplishes. But this also does not mean exclusion of message and speech of the show and its meaning and thus urging the power of (recipient/reader) but it means focusing on the process of interaction that will happen between both, which is similar; to a big extent, the process of interaction between the reader and the text.

So, if the actual place of the meaning of the speech lies between the text and the reader, then, it is clear that it is a result to the interaction between both. This means that the centre of the act of reading depends on the interaction between the show and the recipient, and this interaction is enough to make reading as productive and effective; as well as, it ensures the required communication between both sides.

This study analyses the play: "Othello in the kitchen", directed by Sami Abdul-Hameed, because its effect is clear in the data renewal and adversity in dealing with the receiving process, and then reading the speech did achieve this show, which results from the nature of the equation of that interaction and dialogue between the show and the receiver.

Key word/ Aesthetics, Reading, Receiving, Receiving, The atrical Speech

المصادر والهوامش:

1- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط1994،1،ص254.

2- فولفجانج ايزر، فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحمداني والجلالي الكدية، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص55.

3- فولفجانج، ايزر، فعل القراءة، م،س، ص.100

4- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، م،س، ص.203

5- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيك، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء -بيروت: المركز الثقافي العربي،2000 ، ص203.

6- باتريس بافيس، قاموس المسرح، ادوات ومصطلحات ومفاهيم التحليل المسرحي، ت: احمد المأمون، المغرب، الشركة المغربية للناشرين،1980، ص.418

7- ينظر: فولفجانج ايزر، فعل القراءة، م،س، ص65، وما بعدها.

8- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيك، م،س، ص.79

9- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ت: حميد لحمداني، البيضاء: منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط1، 1993، ص42-58.

10- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، م،س، ص.125

11- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، م،س ، ص43.

12- ينظر: رولان بارت، لذة النص، ت: منذر عياشي، سوريه-حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992، ص39.

13- باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ت: احمد عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992، ص.

14- دنينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، في: اتجاهات جديدة في المسرحية، مقالات، اعداد: جوليان هلتون، ت سامح فكري، القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون،1994

15- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص34.

16- هانز روبرت جوس، علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد3، لسنة 1988، ص59.

17- ادريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ت: مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992، ص18.

18- ينظر: سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد3، 1988، ص.54

19- ادريان بيج، موت المؤلف المسرحي، م،س، ص.29

20- روبرت هولب، نظرية التلقي، م، س، ص14.

21- ينظر: بول ريكور، النص والتأويل، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص47.