جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي

ضياء محمد محمد تقي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

في مطلع القرن العشرين والعقود التي تلته تغير الإحساس تجاه الفن، وتغيرت الذائقة الفنية، نتيجة للصراعات الأيديولوجية الجديدة ونتيجة للتغير الثقافي، مما حدث تبدلا جميلا في عقلية المتلقي ، وشمل موضوع العمل الفني بشكل عام والمسرح بشكل خاص.

فاثر هذا التغيير الجمالي على الشكل الفني الذي توائم مع مفهوم المادة المنطوية تحت فلسفة معينة، وبما ان المسرح يصور الواقع، وهذا التصوير لا يصبح ممكنا بلا معرفة الديالكتيك.

وبناءا عليه فقد أصبح للصورة البصرية علاقة مباشرة بالواقع الفعلي، واصبح الهدم والبناء طريقة للتحكيم في الصورة، فدفع هذا الى ظهور اتجاهات ومنطلقات تسعى الى الكشف عن الحقائق الظاهرة للمجتمع الذي بني اساسا على ضوء الافكار التي تبنت الماديات فلسفياً.

ومن هذه الاتجاهات ظهر الفكر الجمالي الفلسفي الحديث، الذي شمل هيجل، وماركس، وهيدجر، وسارتر، والبيركامو . وهذا الفكر يبحث في موضوعات المجتمع والمتمثل بالحرية والصراع الاجتماعي والتي اصبحت فيما بعد مادة للعرض المسرحي، اذ نجد الاتصال العضوي بين المسرح والتغيير الثقافي للمجتمع على مستوى الجماليات وعلى مستوى التلقي الذي وصل في وضوحه الى درجة جعلت عدد من المثقفين والمشتغلين بالمسرح يعبرون عن أهمية هذا التأثير، وفي هذا المعنى نجد آبيا وكريغ قد تعاملا مع المنطلقات الفكرية الجمالية من واقعها وتوظيفها في العرض المسرحي لاستثارة الوعي والادراك الجمالي عند المتلقي. من خلال تغيير شفرات العناصر والوسائل الدرامية على مستوى آلية العرض والية الصورة التشكيلية جمالياُ، والمتمثلة بالديكور، والإضاءة، والأزياء، والماكياج، والممثل، ومن خلال مقومات البنى التركيبية لهذه العناصر وأثرها

على المتلقي.

وهذا هو موضوع البحث ومن خلاله نقول أن الموضوع بحاجة الى البحث في السؤال الأتي (هل بالإمكان تحديد آلية اشتغال جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي؟) بناءاً عليه حدد الباحث عنوان البحث الاتي (جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي).

هدف البحث:

التعرف على اسس جماليات التلقي من خلال مقومات البنى التركيبية لتقنيات العرض المسرحي.

أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث بان اشتغال جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي ذات تأثير كبير على المتلقي، والصادرة من البنى التركيبية لعناصر العرض المسرحي. لذلك ارتأى الباحث أن يوليه الاهمية من خلال اشتغال عناصر البنى التركيبية وارسال علاماتها للمتلقي، كما انه يفيد المؤسسات التي يمارس منتسبيها العمل المسرحي مثل كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة والفرقة الوطنية للتمثيل والفرق الأهلية شبة الرسمية.

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث على مسرحيتين (طقوس النوم والدم، ومسرحية هيدروسترات) اللتان قدمت في بغداد للمدة من 2000 الى 2001، والتي تتواجد فيها مواصفات جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول: جماليات الفكر الفلسفي الحديث

أثرت الفلسفة بتاريخها القديم والحديث على المجتمع بشكل عام وعلى الفن وجمالياته بشكل ادق، وكان للفكر الفلسفي الحديث اثر على كل مفاصل الفنون الادبية والفنون البصرية. وقد تمثل الفكر الفلسفي الحديث بـ(هيغل، ماركس، هيدجر، سارتر، البيركامو) وكان لهؤلاء تأثيرا جمالياً أكثر وضوحا على الفن من الفلسفات التي سبقت.

وفيما يلي استعراض لاهم اعلام الفكر الفلسفي الحديث.

1- هيجل (1770-1831):

ارتبطت الجماليات عند هيجل بطبيعة الوجود الانساني، كون الإنسان ذات فاعلة باثة، وذات مستقلة يؤثر ويتأثر بما يحيط به، وعليه تكون ابتكاراته جمالية الذاتية الخاصة اشياء غريبة الا انها تقع خارج وعيه، فينفصم الانسان عن طبيعته ويتخلى عنها "وهذا ما يسميه هيجل بالتخلي" . ففلسفة هيجل "تبحث عن اليقين في موضوع خارجي، فنجده في خاتمة المطاف في ذاتها، فالحركة التي تسعى الذات اليها في اثبات ذاتها تعارض اولا الذوات الاخرى وتهدمها او تستعبدها ثم تتصالح واياها في الروح. فالاغتراب جمالي عند هيجل ياتي من تيهان الروح خارج الذات، التي طور فكرتها وعكسها بشكل واضح في تفسيراته المثالية الاغترابية في العالم الموضوعي باعتباره (الروح المغتربة) "ان هدف التطور- حسب ما يقول هيجل-هو التغلب على هذا الاغتراب من خلال عملية الادراك، في الوقت نفسه" ان فهم هيجل (للاغتراب) تضمن الظنون العقلانية عن بعض الملامح الجوهرية للعمل في المجتمع الذي تحكمه التناقضات . فالوقائع المعطاة التي تبدو للذهن العادي مظهرا ايجابيا للحقيقة، هي في واقع الامر سلب للحقيقة، بحيث لا يمكن اقرار الحقيقة الا بهدمها وهنا يكمن الدافع (للمنهج الجدلي)* لدى هيجل والذي يعتبر السلبية اساس التغلغل في كل اشكال الوجود وهي التي تتحكم في مضمون هذه الاشكال وحركتها الجمالية.

2- ماركس (1818-1883):

قلب ماركس هرم الجدل الهيجلي راسا على عقب ونقله الى الوضع المادي وطبقه على الاقتصاد والاجتماع، خصوصا في ميدان العمل، حيث العامل مغترب في المجتمع الرأسمالي، اغتراب في "فائض القيمة، المنطلق في الكشف عن التطور الجدلي والتاريخي لراس المال الذي يمثل اخطر صور اغتراب الانسان في تاريخه" . ويرى الالوسي ان للجمال في هذه الفلسفة جانبين اولا "علاقة العامل بنتاج عمله الذي هو بالنسبة له شيء غريب يشيده، وثانيا اغتراب العامل عن نشاطه ومن ثم اغترابه عن حياته الشخصية" . أي ان الانسان لم يحقق وجوده النوعي في العمل، فيبقى جوهر الانسان غير مدرك، ويرجع كل ذلك الى ان صلة العامل بنتائج عمله تشبه صلته بشيء غريب. بمعنى ان كل ما يتم تغريبه عند ماركس هو شيء جوهري وليس مجرد شيء عرضي. لذلك فهو ينظر الى تلك العملية بصورة سلبية للغاية، تحمل في علاقاتها جدل التناقض والاغتراب لوعي الانسان والذي حدده الماركسيون في وجود الانسان الاجتماعي الذي يقرر وعيه، ان كل ما في الوجود من عقل وفكر، هو من نتاج الوسط المادي للوجود.

لقد وظف المفهوم الماركسي في مصادر الابداع والفن، "فالماركسية تضع شروطا معينة لاي فن، وتتركز هذه الشروط في علاقات الانتاج على الوضع الطبقي تحديدا" . في حين يشكل المجتمع بصورته الطبقية وصراعاته المادية مادة التمثيل الجمالي. فالعمل الفني او الجميل في المفهوم الماركسي هو، الذي يبدعه الفنان او العبقري استجابة لوعيه التاريخي "في شكل غير عادي، ويتلاءم مع ذلك مع اللحظة التاريخية التي يجسدها" .

3- هيدجر (1889-1976):

يتفق الفلاسفة الوجوديون مع الماركسيين و (هيجل) في تنظيرهم الواقع القائم في سلبيته ولا عقلانيته، حيث جعل الوجود من الذات الانسانية جوهرا للوجود وقدموا على الماهية. فقد ارتضوا الوجود– مثل الماركسيين– بلا اله خالق، وعدو الانسان مغتربا في واقع، عدمي، عبثي، لا معقول يسلبه كامل إرادته وحريته فعند هيدجر تنشأ فكرة العبث: من افتعال الصراع الابدي بين الوجود والعدم عند الانسان، وهو الذي يقود الانسان نحو العزلة والاغتراب. وفي ضوء ما تقدم نلاحظ ان هيدجر يتحدث عن صيغتين جماليتين للحياة، صيغة الوجود الحقيقي، وهو وجود يؤكد ذاته من خلال قرارات وخيارات يتخذها المرء بنفسه، وتتخذ في وعي تام بالمسؤولية واوضاع الحياة الانسانية "اما الصيغة الاخرى للحياة الجمالية فهي الوجود المستغرق في الحاضر الذي تحدده التوقعات (والاعراف) الاجتماعية السائدة. والذي تلغى فيه شخصية الإنسان" ويسمى هيدجر الاغتراب جمالي في صيغته الثانية للحياة بالحياة الزائفة.

4- سارتر (1905-1973) والبيركامو (1913-1960):

يتمثلان الصراع، على عكس ما تمثله (هيدجر)، اذ تقوم الدراما عندهم على المرجعيات الفلسفية الاسطورية، والقائمة على فكرتي العبث والجمال الوجودي، والمتمثلة بالخوف، والرعب، والقلق والوجود. فالإنسان مطرود ومعزول عن الوجود داخل ذاته. وهذا ناتج عن ظروف الحياة المعاشة التي تتسم باللامعنى، والعبثية المجردة عن القصد، مما يخلق الشعور بالاغتراب. فمن وجهة نظر سارتر هي "قضية جوهرية لا فكاك منها، ولهذا ومن اجل ان يحيا الانسان حياة موثوقا بها هو ان يشعر(...) بان الحياة لا تنطوي على معنى، ومع ذلك فان عليه أن يقتحم الحياة بإرادة حرة فاعلة ، يعتقد سارتر بان الناس اغتربوا لانهم يظنون في انفسهم انهم اشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بإرادتهم، ويتنازلون طوعا عن حريتهم. أي ان الناس هم ضحايا انفسهم، اذ ان الوجود ينطوي على الحرية ولكن الناس هم الذين يظلمون انفسهم فلا يحققون حريتهم بالفعل. ان اول

تجربة مباشرة للاغتراب اهتم بها سارتر، هي التي سلبت فيها حرية الانسان وتحولت ضده من خلال العالم المادي، بواسطة القوة التي منحتها له. "هنا تتكون السيادة للمادة على الانسان وللشيء على صانعه، وهكذا يتفق (سارتر) جزئيا مع (ماركس) ولكنه يختلف عنه من عدة وجوه" .

اما (كامو) فكان مفهومه للتمرد هو عدم تجاوز الشخص الواقع، فهو محكوم بالظروف الموضوعية، وكل هدفه، هو ان يحدث تغييرات جزئية في هذا الواقع...الجمال مثلا ومجاوزته لا يمكن ان يوجد الا في مستوى الانسان.

"والانسان لا يمكن ان يرد نفسه الى جملة الظروف الخارجية فهناك عوامل ذاتية وعوامل موضوعية، فالعامل الذاتي يعني ان الانسان غير محكوم بالواقع والعامل الموضوعي الذي يمثل هذا الواقع" ، هذا التناقض يقوده الى شيء مغاير لواقعه، مما يؤدي به للتساؤل عن قيمة وجوده وغايته، وفي ذلك ايحاء بالعبثية فالزمن قد دمر لان كامو يعترف بوجود الزمن ولكنه يرفض بإصرار المستقبل. مما يعطي الاحساس بان المرء متروك في عالم غريب، ويرى كامو "ان العالم يمكن ان يفسر (...) بأنه عالم مألوف (مهما كانت الأسباب) ولكن الانسان يشعر بنفسه غريبا في عالم ازيحت منه الاوهام والبصيرة على حين غرة. يصل هذا الشعور بالجمال في اشد حالاته الى درجة الغثيان عندما تصبح الأشياء المألوفة (المدجنة) بالأسماء عادة- كالصخرة او الشجرة- منزوعة كذلك من صفتها المألوفة. فالإنسان عند كامو ضائع السمات، فالوجود الميتافيزيقي الغريب في وجوده اشد غرابة، أي انه يتمرد بخروجه من نطاق الطبيعة الى ما وراء الطبيعة، من نطاق المجتمع الانساني الى نطاق اسمى منه واعلى ليتغلب على غربته بنتاج معايير جمالية خالصة.

المبحث الثاني: التلقي والية التطور.

نظرية التلقي: Reception theory

لقد تطورت نظرية التلقي على يد منظرين مثل، هانز روبرت جوس، وولفنجانج أيزر، وكلاهما أستاذ بجامعة كونستانس في ألمانيا، إن خطا متوازياً يمكن أن يوجد بين نظرية المنفعة والبهجة ونظرية التلقي ، حيث طور بعض منظري وسائل الإعلام الجماهيرية مفهوم المنفعة والبهجة، الذي لا يركز – فحسب – على تأثير وسائل الإعلام على الأفراد، بل أيضاً على طريقة الاستخدام لهذه الوسائل، وعلى المتعة التي يحصلون عليها من هذه الوسائل. وعلى نحو غامض أيضاً يذهب أصحاب نظرية التلقي في ذلك الأمر حين يركزون على الدور الذي يلعبه الجمهور

المتلقي، حيث يفضون النصوص في نظام الأشياء لا على النصوص ذاتها، وذلك على نحو ما ذهب إليه حين كتب يقول:،،عند التفكير في العمل الأدبي، تركز النظرية الفينومينولوجية تركيزاً تاماً على الفكرة التي تقول إن على المرء ألا يدخل في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل كذلك – وبنفس القدر – يهتم بالأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص،،، ولذلك يتصدى رومان إنجاردن لبنية النص الأدبي بالطرق التي يمكن بها أن يتحقق هذا النص. فالنص في ذاته يقدم زوايا تخطيطية من خلالها يمكن للنص أن يتكشف ويتبدى، إلا ان الحضور الفعلي لا يتم إلا في فعل التحقق ، ومن ثم فإن آيزر يلمح من ذلك إلى أن الجمهور المتلقي – في حالة عمل محدد مثل الرواية هو القراء – يلعب دوراً مهماً فيما يمكن أن نسميه (تحقق النص).

فقد قام أيزر بعمل تمييز بين قطبين: الأول فني ويشير إلى العمل الذي أبدعه الفنان، والآخر إستطيقي ويشير إلى العمل الذي يتم بواسطة القارئ (المتلقي)، ويبسط هذه بقوله: (إذا كان الأمر كذلك، فإن للعمل الفني – إذن قطبين، هما ما ينبغي أن نسميهما الفني artistic ويشير إلى النص الذي يبدعه المؤلف، والإستطيقي aesthetic:الذي يشير إلى التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ. وينتج عن ذلك الاستقطاب أن العمل الأدبي لا يتطابق مع النص، أو مع تحقق النص، وإنما يقع في منتصف الطريق بين القطبين، فالعمل الأدبي لا يزيد شيئاً على النص، ذلك لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا عندما يكون موضوعاً للإدراك. ناهيك عن أن هذا التحقق له لا يكون غير مستقل البتة عن موقف القارئ وإن كان ذلك بدوره يتؤثر في الأنماط المغايرة للنص.

فبمعنى من المعاني لا يكون للأعمال الأدبية وجوداً إلا متى كانت موضوعاً لإدراك قارئ. (وقد يرد إلى الذهن شعار باركلي القائل: الموجود هو المدرك) فالنصوص حقيقة افتراضية، أو كامنة وهي لا تتحقق تحققاً فعلياً إلا متى قام قارئ أو جمهور متلقي بقراءة أو رؤية أو سماع ذلك النص.

في عام 1968 ذهب إنجاردن إلى انه لو قمنا بدفع الأمور بقدر كافٍ، فإن القارئ له إسهام مكافئ في الأهمية في إدراك النصوص. وعلى ذلك فإن العالم قد ينقلب رأساً على عقب بقدر اهتمامنا بإبداع المؤلف ، لأن النصوص لا يكون في مقدورها مواصلة التبدي والحدوث بذاتها، كما لم يعد في مقدور الفنانين والمؤلفين – الذين منحوا هذه النصوص الوجود – أن يدعوا الامتلاك الأحادي، إن جاز التعبير، لمعنى نصوصهم. فإن نحن قمنا بترجمة هذه الفكرة إلى مصطلحات نظرية الاتصال، فيمكن أن يصبح المتلقي في هذه الحال مساوياً، أو مكافئاً في

الأهمية لمرسل الرسالة. وتؤكد نظرية الاتصال على أننا يجب أن نكون أصحاب امتياز، وأن نعطي أهمية ملائمة للنص، كما يجب أن نأخذ في اعتبارنا دور القارئ (Eco 1984) ونهج القراء المختلفين (أو المشاهدين في حالة الوسائل المرئية) في تفسير النصوص. فبمعنى ما من المعاني لا يكون للنصوص وجود، أو بالأحرى لا يخلع عليها الوجود إلا بواسطة القراء. فالعديد من المؤلفين لا يستحبون الفكرة التي تذهب إلى القول بأن أعمالهم – كما في حكاية سندريلا – لا تدب فيها الحياة إلا بقبلة قارئ / فتنة أمير، ولكن Isar وآخرين من منظري التلقي يقبلون بوجهة النظر هذه.

متعلقات منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل . لقد عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية (ترجمة واطلاعا وتعلما) كالمنهج النفسي الذي يحلل النص الأدبي من الوجهة الشعورية واللاشعورية، والمنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى الأدب على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية، والمنهج البنيوي التكويني الذي يعتبر الأدب بنية جمالية مستقلة تعكس الواقع بمختلف مستوياته السوسيوتاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية بطريقة غير مباشرة أو عبر التماثل.

أما المنهج البنيوي اللساني، فينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية أو ائتلافية، بينما المنهج السيميائي فيقوم على التفكيك والبناء من خلال دراسة النص باعتباره نظاما من العلامات اللغوية وغير اللغوية. ولكن منهج التلقي والتقبل، يركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة. إذا، ماهي نظرة التلقي والتقبل؟ ومن هم روادها؟ وما هي مرجعياتها الأبستمولوجية والفلسفية والأدبية؟ وماهي مرتكزاتها المنهجية؟ وما هي تطبيقاتها في الساحة النقدية العربية؟

ظهرت نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينيات (1966م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة على يدي كل من فولفغانغ إيزر. ومنظور هذه النظرية (أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي ستهتم به

نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام).

ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة، وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر ISAR أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء الفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله، انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. لذلك يرى أمبرتو إيكو U.ECO أن هناك أنماطا من القراءة والقراء في دراساته عن النص المفتوح والنص الغائب:

1- نص مفتوح وقراءة مفتوحة.

2- نص مفتوح وقراءة مغلقة.

3- نص مغلق وقراءة مغلقة.

4- نص مغلق وقراءة مفتوحة.

ولا يكون العمل الإبداعي، إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح - غضب - متعة -

تهييج – نقد – رضى...) . وهذا يجعل النص الأدبي يرتكز على الملفوظ اللغوي (النص) والتأثير الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه حمولات النص. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن العمل الأدبي يتموقع في الوسط بين النص والقراءة من خلال التفاعل الحميمي والوجداني الاتصالي بين الذات والموضوع أي النص والقارئ. ومن ثم، فالعمل الأدبي أكبر من النص وأكبر من القراءة، بل هو ذلك الاتصال التفاعلي بينهما في بوتقة منصهرة واحدة. وإذا كانت المناهج الأخرى تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارئ فإن منهجية التقبل والقراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار القراءة الظاهراتية (الفينومينولوجية). ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق. ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية بعيدا عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ الضمني: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له"

وتفيد منهجية القراءة في معرفة الآثار التي تتركها فينا الأعمال الأدبية ولاسيما الخالدة منها. ويعني هذا أن ما يهم هذه النظرية ليس ما يقوله النص، ولا من قاله، ولا مضامينه ومعانيه التي تبقى نسبية. بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس، والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية. كما تحاول هذه النظرية أن تعيد قراءة الموروث الأدبي والإبداعي من خلال التركيز على ردود القراء وتأويلاتهم للنصوص وانفعالاتهم وكيفية تعاملهم معها أثناء التقبل وطبيعة التأثير التي تتركها نفسيا وجماليا لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية. وهكذا يدعو كل من إيزر ويوس إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب الغربي على ضوء جمالية القراءة لمعرفة الذوق السائد وطبيعة التفكير والتفاعل بين الذوات والنصوص الإبداعية والمقاييس الجمالية التي استخدمت في التأويل عبر

التطور التاريخي والتحقيب الأدبي والنقدي. يقول يوس في هذا الصدد: "إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها. وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهرمنوتيكي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي". ويشير إيزر أيضا إلى مدى أهمية إعادة تاريخ الأدب الأوربي اعتمادا على شهادات القراء ورصد ردود قراءاتهم وأذواقهم الجمالية أثناء تفاعل ماهو شعوري (القراءة) مع ماهو لفظي (النص): "كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين؟ عن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب. وهذا أيضا، صحيح حين يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات، القراء الذين يطلقون، عبر فترات مختلفة من الزمن، أحكاما على أثر معين. وفي هذه الحالة، يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق، الشروط الاجتماعية لجمهور القراء."

وعليه، فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي. فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة. بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي والسرد المعاصر. ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة مثل: رواية دون كيشوط لـ (سيرفانتيس) لدى يوس، ويقصد – يوس– بالمسافة الجمالية: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لايمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد يوس على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي

ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثارا من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا." وهناك نصوص تغيير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفطنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حداثي حيث يغير هذا القارئ من آليات قراءته وأدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة. ويمكن لنا أن نوضح ما قلناه في هذه الخطاطة:

ويبدو أن الدراسة الأدبية عند يوس: "ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا".

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات هذه النظرية فيمكن حصرها في المفاهيم الآتية:

1- ثنائية القارئ والنص ، 2- التأثير والتواصل ،3- العمل الأدبي بين القطبين: الفني والجمالي ،4- التحقق والتأويل ،5- القارئ الافتراضي المثالي ،6- أفق الانتظار ،7- ملء البيضات والفراغات والبحث عن النص الغائب ،8- النص المفتوح ،9- المسافة الجمالية.

أما عن مرجعيات هذه النظرية الأدبية، فإن روب هولمب يوجزها في خمسة مؤثرات هي على التوالي:

1- الشكلانية الروسية ،2- بنيوية براگ ،3- ظواهرية "رومان إنجاردان" ،4- هيرمينوطيقا "جادامر"5- سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.

هذا، وقد كانت هناك مؤثرات وراء تشكل نظرية التقبل منها النظرية الفينومولوجية أو الفلسفة الظاهراتية التي ظهرت في ألمانيا مع هوسرل ورومان إنجاردان، وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء. وبتعبير آخر، تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية من الصعب الفصل بين القطب الذاتي والموضوعي. أما المعنى فإنه يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين هذين الفاعلين. وهذا ينطبق على تفاعل القارئ مع النص تفاعلا

تأويليا تحققيا قصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بنائها من جديد. وساهمت التأويلية لدى جادامر في دراسة الكيفية التي نتعامل بها النصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء أكان ظاهرا أم مخفيا عبر عملية الفهم والانتقال من المعنى إلى الدلالة ثم تأويل النصوص وذلك بتفسيرها جماليا وفنيا. وهذا التأويل التفسيري يختلف من سياق تاريخي إلى سياق تاريخي آخر. كما تقوم سوسيولوجية الأدب بدور مهم في استقراء إحصائي للقراءة الجماهيرية وطبيعة القراء والقراءة وكيفية الاتصال. كما أن البنيوية سواء أكانت شكلانية أم لسانية وظيفية أيضا كان لها تأثير في دراسة النص والإشارة إلى عملية القراءة وأنظمة التواصل الجاكبسوني (التركيز على عناصر التواصل الست: المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع واللغة) والتركيز على البنيات الشكلية للنص كالإشارة إلى عوامل السرد من كاتب ضمني وقارئ ضمني...

ويقول إيزر محددا مؤثرات أخرى لنظريته: "من الشائع الآن أن النظريات تمارس تأثيرا معينا على الساحة الثقافية الألمانية: الماركسية، ونظرية التحليل اللغوي، ونظرية الإعلام، والتأويل، والتحليل النفسي. أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسي، وفن التأويل. وفضلا عن ذلك ينبغي أن نذكر نظرية تجريبية في الأدب، اكتسبت شهرة عظيمة في الأعوام الأخيرة؛ هي تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعي الذي يتحكم في اتجاهاتهم. وقبل التأثير الذي تركته النظريات السالفة الذكر، انتشرت النقدية الجديدة في الدراسات الأدبية الألمانية؛ إذ أثبتت هذه النزعة أنها رد فعل للانتفاع بالنص الأدبي في أغراض شتى، وبخاصة في الأغراض السياسية، في ماضي ألمانيا القريب.

ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نستحضر مجموعة من الأقلام النقدية على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، منها: عبد الفتاح كليطو في كتابيه: الحكاية والتأويل والأدب والغرابة وحميد لحمداني في كتابه: القراءة وتوليد الدلالة ومحمد مفتاح في كتابه: التلقي والتأويل ، وكلهم باحثون ودارسون مغاربة.

المبحث الثالث: العناصر المكونة لجماليات التلقي.

يعتمد العرض المسرحي على مجموعة من العناصر ،والتركيبات التي تشكل البنية الاساسية للايقاع البصري في العرض المسرحي وهي الممثل، الديكور، الإضاءة، الأزياء، الماكياج، والملحقات ، وهذه العناصر مرتبطة مع بعضها البعض مكونة الدلالة الفكرية والجمالية الناتجة عن الإيقاع الذي نشأ عن هذا التركيب، والتي تخدم الفكرة الأساسية للعمل المسرحي

المتشكلة من خلال الرؤيا البصرية والتي يخلقها الإيقاع الناتج من العناصر مجتمعة داخل الفضاء المسرحي . وقد أكد المسرح الحديث على الإيقاع البصري أكثر من الإيقاع السمعي انطلاقاً من الفكرة التي تقول إنّ المتلقي جاء الى المسرح ليشاهد أكثر مما يسمع بناءً عليه أستبدل الكلام المنطوق بلغة بصرية ايقاعية محسوسة تقوم بإرسال شفرات، وعلامات الى المتلقي .

أنّ عملية تحديد الشكل وايقاعه ونوعيته من الخطوات المهمة، والأساسية التي ينبغي أنْ يتصدى لها كل من المخرج ،المصمم لفهم أسلوب العمل الفني، والذي يساعد على تحقيق أسلوب العرض المسرحي . فقد حاول كل من (آبيا) أنْ يخلق انسجاماً وتفاعلاً بين عناصر تشكيل الفضاء في المسرح بشكل عام (الممثل ، الديكور ، الإضاءة ، الأزياء، والملحقات) ، تلك العناصر التي شكل الإيقاع عاملاً مشتركاً فيها، وبهذا أرتبط الإيقاع بالإحساس الحركي في توضيح الحركة وتفسيرها عبر الممثل والعناصر المساعدة الأخرى. وقد يكتسب العرض المسرحي من التأثير من خلال أسلوب وضع (الميزانسين) الذي يعبر عن طبيعة الشكل التكويني وسرعة الإيقاع ، فحينما يكتسب الميزانسين طبيعة الإيقاعية التشكيلية الحركية للعناصر البصرية للعرض تستطيع أنْ تساهم في خلق الشكل الفني المتكامل ،وبالتالي ستؤثر في المتلقي وفي الصورة التشكيلية للعرض يتعامل المتلقي مع مكونات العرض المسرحي بعلاقة ايقاعية من خلال تكرار الوحدات الصورية في عملية تنظيم الأشكال بشكل مترابط ،أو متماثل في علاقة الأجزاء مع بعضها للصورة المسرحية المعبرة ،والتي وضعها المصمم في رؤية جمالية بما يحقق الأهداف ، وبالتالي الى إشباع الغريزة الجمالية والفكرية للمتلقي، وقد تداخلت هذه العناصر الايقاعية مكونة الشكل، والذي يكون هو الاخر التكوين الجمالي للصورة المسرحية.

وستتناول الباحثة العناصر الأساسية المكونة للإيقاع البصري بشكل تفصيلي وهي كما يلي:-

الممثل:- العنصر الأساس من بين العناصر المكونة للإيقاع البصري بوصفه مركزاً رئيسا لبناء الدلالات ،والمعاني داخل التكوين المسرحي من خلال الجسد الذي يتحرك منتجاً للدلالات المرئية عن طريق (الحركة – والإشارة – والإيماءة) داخل شبكة متداخلة من العلامات البصرية الصادرة من العناصر البصرية مجتمعة .

ويُعد الممثل طاقة تعبيرية تؤدي أدوات توصيل بين النص والمتلقي من خلال الدلالات التي يرسلها، اما بتعامله بشكل مفرد ،أو بتعامله مع الموجودات المكملة له (الازياء،الماكياج، الاضاءة، الديكور) ، لخلق إيقاع متنوع لمشاهد العرض ، وبهذا نجد مجموعة الإشارات

،والإيماءات التي تصدر من الممثل مقترنة بدوافعه ، ونوازعه الداخلية مع كل الشخصيات التي يؤديها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع العناصر المكملة للعرض المسرحي ،أيّ أن مخزونات الممثل الداخلية يجب أن تطابق او تلائم ادوات العرض الأخرى ، ولتحقيق الرؤية الواضحة لجسد الممثل الذي يُعد كتلة مؤثرة وفعالة في فضاء المسرح ، وهذا بدوره يؤدي إيقاعاً بصرياً من خلال تنظيم وتتابع المفردات البصرية.

أنّ الممثل عبر خطوطه ،وإشكاله ،وتكويناته يخلق إيقاعات بصرية متنوعة أذ يختلف أتجاه العرض باختلاف الايقاع، وكلما كان الايقاع البصري أسرع كلما كان أكثر فرحاً، وكلما كان بطيئاً كان أكثر حزناً، فالممثل المتمكن من أدواته الجسدية والصوتية يخلق تبايناً وتنوعاً في الإيقاع، فالإيقاع في حركة الممثل لا يتمثل بسرعته، بل في تكراره ،ووقفاته بين حركاته، ولابد أنّ لكل حركة مسوغها وإيقاعها المنتظم الذي يكون ملائما لروح العرض ، أنّ جسم الممثل يتفاعل مع الكتل الموجودة من (ممثلين، وديكور ، واضاءة) ، والتي تشكل تكوينات بصرية تضفي دلالات حركية ، وتهدف كل حركة في الشكل والتكوين لخلق أجواء نفسية، وفكرية ، وجمالية للمتلقي .

وقد يرى المتلقي حركات الممثلين وعلاقاته مع كل ما موجود على خشبة المسرح داخل الفضاء ،والفضاء يحوي الممثل بحضوره الجسدي وتقنياته ، وعلاقاته في تكوينات متنوعة، ويعتمد هذا في تكييف الممثل ،وتعامله مع الموجودات من خلال تكوين إيقاعي منسجم مع متطلبات العرض المسرحي مما يؤثر بشكل إيجابي في نفس المتلقي ،وأنجذابه نحو العرض المسرحي، وأنّ أيّ خلل في تباين الحركة يفضي الى خلل في الصورة ومن ثم خلل في الإيقاع وبالتالي الى ضعف العرض المسرحي .

ويتزايد الإيقاع" العام للعمل المسرحي عبر منبع الأحاسيس ،والمشاعر المتباينة للممثل". فالشخصية الدرامية تحمل في طياتها قيم درامية تجسد بأيقاعات مختلفة من خلال ما يستخدمه الممثل بأدواته التعبيرية ،وما يبتكره من اوضاع وحركات ، واشارات ، وايماءات لخلق صورة بصرية عبر إحساسه، وانتقالاته في مهمته الفنية وتعامله سواء مع الشخصية نفسها ،او مع الشخصيات الأخرى ،او مع التقنيات الاخرى في أنسجام متكامل عبر علاقاته لخلق أيقاع متنوع للصورة البصرية.

فالمتلقي من خلال متابعته للأحداث ومواصلته للعرض المسرحي يخلق في مخيلته عالماً جديداً لما يراه أمامه فيحفز ما في داخله ويحرك أفكاره ومشاعره،ولا ينبغي للممثل ان يخطو خطوة

محمد محمد تقي

واحدة على المسرح على نحو آلي ليغير شيء من الفعل الباطني ،وهذا الفعل ينبع من المخيلة ويكون ملائماً للفعل المراد أنتقاله من شيء الى آخر تعتمد على حركة الفعل المراد، وعليه ان تكون الحركة فيها معنى ودلالة ،وفيها من المرونة أتجاه الفعل ،وردود أفعاله بطريقة ذات أنسيابية وجمالية وأنّ أيّ حركة دون مسوغ قد تخل بالإيقاع، أنّ التعامل مع لغة الجسد في الفضاء من خلال حركات الممثلين والوسائل التعبيرية التي تحمل دلالات ومعاني متدفقة للرؤية البصرية ، وهذه الدلالات تحمل رموزاً بصرية ذات إيقاعات مختلفة من التشكيلات تحرك بطريقة جمالية لتحقيق الصورة البصرية ،والتي تولد ايقاع العرض المسرحي.

انّ حركة الممثل "هي الصور المتلاحقة التي يضعها ،ويكونها الجسد وبوساطة تلك الحركات يتشكل الايقاع البصري إنّ كل حركة لها تأثيرها في الإيقاع البصري للعرض المسرحي،فقد شدد (كوردن كريك) على ضرورة الاهتمام بتقنيات الخطاب البصري ،وذلك من خلال عمل المخرج والمصمم ،وأكد على الممثل ان يكون هو الرقيب الاول من خلال حركاته ، وترابطها مع المكونات الاخرى جاعلاً ايقاعاً بصرياً واضحاً ومؤثراً

أما (مايرهولد)□ فيؤكد الأهتمام أولاً بحركة الممثل ،وبحسب وجهة نظره فأن الكلمات في الاغلب لا تعبر عن المعنى، لذا شدد وأهتم بالإيقاع من خلال حركة الممثل،أي أنّ الحركة تحقق شكلاً بصرياً وفي فضاء ربما يكون خال من الكلمات إذ يخلق الممثل بجسده في الفضاء علاقة ترابطية مع التقنيات الأخرى بناء دلالات العروض ،وفي تشكيل بصري. ويؤكد (آرتو)□ على قسوة العناصر البصرية التي تتشكل بمصاحبة جسد الممثل الذي يعتمد على الحركة ، والإيماءة، والإشارة ،والرقص لخلق مشاهد بصرية جمالية بلغة إشارية متجددة وهو بذلك يؤكد على الإيقاع البصري من خلال التقنيات الجديدة المبتكرة للتشكيل البصري. في حين أنّ (بريخت)□ □كان كثير الأهتمام بالإيقاع البصري كلغة ،وفلسفة إذ أِعتمد على التغريب للشكل البصري، وهو أراد بهذا أنْ يكسر أيهام المتلقي ،وأِهتم بتعبيرات الوجه عند الممثل بوصفه حاملاً للعلامات الخاصة ،لأنه يأتي من خلال تفاعل الشخصية الملحمية المراد تجسيدها ، أما (كانتور)□ فيُعد تنظيم الإيقاع البصري مقترن بالمتلقي،وأكد على ضرورة أستخدام الإيقاعات البصرية منطلقاً من النص الظاهر، والمخفي منه خالقا مسارات حركية بصرية بحيث لا تعيق وتربك حركة الممثل مع التقنيات الأخرى داخل العرض المسرحي فهو يؤدي بذلك الى أيقاع متحرك بأنساق منتظمة داخل العرض المسرحي.

اما (شاينا) *فأنه يتعامل مع الخطاب البصري بوصفه لوحة تشكيلية متكاملة،فقد أهتم في تصميماته بالسطوح والكتل والالوان في رؤية تشكيلية ، لتحقيق الإيقاع البصري في العرض المسرحي.

ويؤكد (غروتوفسكي) على دور الممثل بوصفه العنصر الأهم ،والأساس لخلق علامات يمكن تحقيقها في إيصال المعاني إلى المتلقي ، وهو بهذا أراد خلق إيقاع بصري لأستجابة المتلقي لكل لحظة من لحظات العرض المسرحي .

وقد أكد هؤلاء أنّ المسرح بخطابه البصري ذو دلالات ،ومعاني أكثر تأثيراً داخل لغة العرض من الكلمة المستخدمة ،لانه هو العامل الأساس لتكوين الايقاع البصري.

- **المنظر المسرحي(الديكور)**

يعد المنظر المسرحي (الديكور) من العناصر الأساسية للعرض المسرحي إذ يترجم النص الى رموز بصرية ، فهو يهدف إلى أظهار المعاني التي تحمل دلالات مسرحية ، ويبلور فكرتها ويعبر عن أحداثها وعن الزمان والمكان ،والحالة الاجتماعية والاقتصادية فضلاً عن قيمتها الجمالية.

وقد اختلفت وظيفة (الديكور) باختلاف المدارس التي تعاملت معه، ولكن يبقى المنظر هو العنصر الأهم في خلق الإيقاع بصرياً حتى يستطيع الممثل أنْ ينشأ مناخاً وبيئة من خلال التفاعل مع الديكور المحيط به.

يساهم المنظر في خلق البيئة ويعد أحد العناصر البصرية للعرض المسرحي، وأنّ أول ما يسترعي الأنتباه حينما تدخل مسرحاً هو عامل التنظيم المادي للديكور إذ "يفترض أنْ يبدأ بتحليل أنساق العرض (كوداته) بتنظيم الفضاء المادي فهو يجعل النص اكثر حيوية إذ يملأ الفضاء المسرحي من ديكورات ما هي ألاّ رسالة مرئية يستقبلها المتلقي عند اللحظة الاولى للعرض المسرحي البصري، وقد ينظم فضاء الخشبة في عرض وصور مشهدية تساعد الممثل، والمتلقي في إرسال واستقبال الشفرات، ف (الديكور) يوقظ الخيال عند الممثل من جهة والمتلقي من جهة أخرى ويساعد في بناء وتطوير دور الشخصية من خلال الهيئة والشكل والعلاقات المؤولة التي يخلقها من الناحية الفنية والفكرية والجمالية "ولكي يحقق المخرج مهمته البصرية لابّد أنْ يستعين بفنان أخر هو مصمم الديكور الذي يمتلك قدرات فنية، ويتفقان على الخط العام للمسرحية والتفاصيل الدقيقة أحياناً من خلال":-

1- (المعالجة العامة للفضاء)الخط، الشكل، الكتلة، الفراغ، اللون، الملمس.

2- كيفية إضاءة المسرح وفق المتغيرات التي يحدثها الضوء في ألوان الديكور، وأشكاله

3- أماكن الداخل والخارج ، ومتغيراتها أثناء العرض المسرحي .نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار) المستخدمة مع (الديكور)) .

4- إنّ تصميم (الديكور) يحتل الجزء الكبير في الجانب البصري لخلق عرضٍ إيقاعيٍ متتابعٍ، ومنسجمٍ لمتطلبات العرض المسرحي ،وأنْ أيّ مسرحية تعتمد على حركة الالوان، والخطوط، والكتل الى جانب حركة الديكور بشكل عام مكونة الايقاع الحركي ،لذا يجب ان يمتلك المصمم حسا دراميا وفي ضبط الإيقاع سواء في حركة الممثلين مع حركة الديكور وفتحاته وحركتها مع الاضاءة والالوان في ايقاع منتظم ولجذب المتلقي وأنّ أيّ خلل في أيقاع حركة العناصر يؤدي الى الشعور بالملل، والرتابة لدى المتلقي، "وكلما ازدادت قوة عناصر العرض بعضها مع البعض كلما كان الإيقاع البصري أكثر قوة وتأثيراً على المتلقي ويمكن أن يتحقق هذا من خلال قدرة المصمم على أنشاء الأشكال المتعددة لعناصره البصرية ،والتي تخلق شعوراً متغيراً من خلال الشكل والملمس ،لذا لابد من أجراء تغيرات في الأشكال والتركيبات لخلق إيقاع بصري متنوع وان بقاء الديكور على حالة واحدة طوال وقت عرض المسرحية يؤدي الى الرتابة بين العناصر البصرية ،فالمصمم يتفق مسبقا مع المخرج في كيفية تصميمه لـ (الديكور) وحركته مع حركة الممثلين وفي عملية تسليط الضوء والوانه وفي توزيعه للكتل والاشكال في المشاهد وفق خطة مدروسة للأشكال والخطوط والمساحات والالوان لخلق ايقاعٍ بصريٍ يثير المتلقي، إذ أنّ التنوع في الإيقاعات البصرية يولد اجواءاً تجذب المتلقي نحو الصورة لكي يبعد عنه الملل ،والرتابة ،والنفور ، ويرى (بوبوف) أنّ "وحدة الشكل و(الديكور) مع نظام الصورة الفنية للمسرحية ككل هي اول شرط التكامل الفني أذ يكتمل إيقاع شكل الصورة من خلال وحدة التناسق ،والتنظيم للإشكال المتعددة من الكتل ،والالوان، والخطوط في وحدة إيقاعية تثير أنفعالات جمالية فكرية للشكل البصري.

وبعد بناء المسارح المغلقة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، قام الرسامون المعروفون بتصميم ديكور المسارح المختلفة ، وساهم هذا التطور بتطوير مستوى الديكور، وحول (الديكور) الثابت الى ديكور متحرك ، إذ أصبح أكثر أثارة في المتلقي وأكثر تأثيراً من حيث إرسال العلامات والرسائل البصرية ، وبذلك ظهر فنانو ورسامو سينوغرافيا المسرح مؤكدين على اهمية الفنون البصرية ذات النمط الايقاعي عبر المشاهد والفصول ، كما ساهمت المذاهب، والاتجاهات

،والتيـارات الفكريـة ،والفلسـفية بتطـوير المنـاظر ،وكسـروا مـا كـان مألوفـاً باكتشـافهم واسـتخدامهم للمنظر المجسد ذو الأبعاد الثلاثة لكي تبدو الأشياء كما لو أنّها حقيقية، لتسهيل عنصرا لإيهام.

ويرى (اندريـه انطـوان) أنّ الفضـاء المسرحي كعـالم مغلـق محسـوس ينفتـح أمـام المتفرجين كحائط رابع شفاف ،ثم أشار الى الطابع المادي للإطار العام الذي يدور فيه الحدث الدرامي، فقد كان مهتماً بان تكون كل الموجودات على المسرح كتلاً حقيقية،وأهتم بالواقعية في معالجته للواقع كما في مسرحية (المتخلف) الذي صمم ديكورها عبارة عن غرفة كانت تشاهد من ثلاث زوايا، وأستخدم ملحقات حقيقية بصورة عيانية حقيقية مطابقة للواقع لغرض الايهام وفي الواقع نفسه، واستخدم القطع الديكورية بمختلف مستوياتها ،وتوزيعها ،وتحريكها على خشبة المسرح بحسب المشاهد في العرض وفق إيقاعات متنوعة ،ومنتظمة ، وبذلك حاول (انطوان) تحقيق الأيهام الكامل بالواقع .

اما (بسكاتور) فقد أعاد تشكيل خشبة المسرح هندسياً إذ أدخل العناصر البصرية مثل اللافتات، والوثائق ،والمشاهد السينمائية ، والشرائح، وقد أستطاع اكتشاف تقنية جديدة للمسرحيات الحديثة ،فهو بهذا أستبدل النص بمؤثرات بصرية للحصول على اللاايهام وتحريك ذهن المتلقي،فقد كانت التصميمات الديكورية مرسومة ومصممة بثلاثة أبعاد تسير في توافق ، وأنسجام مع الممثل ، وقد أكد على وجود المدرجات والمستويات ،والاعمدة والعلاقة المنسجمة للخطوط بوصفها عناصر لا يمكن أنْ يستغنى عنها المسرح . و قد ركز (كوردن كريك) على الديكور التشكيلي باستخدام الشاشات لتكوين مناظر مسرحية وتحريكها بطريقة خفية بما يتناسب مع حركة الممثل،واستخدام الألوان ، لتحقيق إيقاعات متنوعة (للديكور) المسرحي، فهو بذلك يحقق رؤية ديكورية جديدة ذات تأثير في فضاء المسرح.

- **الإضاءة**

تؤدي الإضاءة المسرحية دوراً هاماً في تشكيل الفضاء المسرحي إذ أنها لغة معبرة ، وخطابٌ بصريٌّ فني وجمالي لإبراز وتأكيد الحضور المادي على خشبة المسرح، حاملا علامة في ذاتها، او على المواد التي تسقط عليها مثل القماش، والحديد، والخشب، ونسق ألوانها وإبراز الممثل من حركاته ،وإيماءاته ،وأزيائه ومكياجه، فهي عنصر خلاق يقوم بتوحيد كل عناصر الخطاب البصري .مرتبط ارتباطا وثيقاً مع العناصر الأخرى من أجل إيصال الحدث الدرامي، أنها لغة تساهم في إيصال شفراتها الى المتلقي ،وتساهم في خلق الجو النفسي للممثلين والمتلقي في آن واحد وفي

أظهار الرؤية الواضحة "وتمتلك دلالات وإشارات محددة ومرتبطة بسياق عام تتبلور بصريا ،وفكريا ،واجتماعيا ، فالإضاءة تزيد الإحساس بالعمق المكاني والزماني للحدث الدرامي فمن خلال الالوان وتشكيلاتها، وشدتها، وتكثيفها تحدث تأثيرات حسية تفجر المشاعر لدى المتلقي والممثل ، فالضوء له قيمة لونية ودرجات ضوئية متفاوتة في الشدة والقوة في الالوان (الحارة والباردة) وقد تدخل في إيقاعات حركية بصرية تجذب عين المتلقي "فالرؤية غير الواضحة تعيق بشكل واضح مما يؤدي الى عدم فهم المعنى.

إنّ مجموعة الإيقاعات ذات القيم اللونية تنتج تعبيراً دلالياً وجمالياً لكل منها مدلولها في خلق الجو العام إذ تقوم الإضاءة بإظهار الموضوعات الرئيسة، وفي إيضاح الخطوط الرئيسة لتوجيه البصر نحو الموضوع الرئيس وفي تحديد الأشياء او عزل الموضوعات عن بعضها البعض او جزء من مساحاته ، وذلك عبر الظل والضوء" وقد لعبت الاضاءة دوراً جوهرياً في تكوين المشهد البصري الإيقاعي ،وذلك من خلال ترابط تشكلها اللوني ،والخطي ومن خلال الظل والضوء حتى يعطي وحده ضوئية متوافقة في كشفها للفكرة داخل العمل الفني .

وعليه لابد للمصمم ان يتفق مسبقاً مع المخرج وفق خطة مدروسة في توزيع البقع الضوئية وإخضاعها من ناحية الشكل للحزمة الضوئية للالوان الحارة، والباردة، ومعرفة كل صنف لوني ودرجته وشدته ورمزه وانسجامه وصولاً لتشكيل صورة فنية ذات ايقاع تحقق الفكرة والرؤية الواضحة، وتحقق ترابطاُ بين عناصر التكوين ،وتخلق توازناً ضوئياُ ولونياً مع تدرجاتها محولة الإشارات إلى إيقاع بصري متناغم، لذا وجب ان تكون هناك موازنة في حركة الالوان وتدرجاتها الضوئية داخل الشكل البصري، وقد تؤثر الإشارات الضوئية في تكوين شكل العرض ،وخلق أشكال مترابطة داخل ايقاع الفضاء اللوني، فالخطوط ،والاشكال هي علامات تحمل دلالات إيقاعية، وتعتمد الإضاءة على التجانس ،والتنافر اللوني للشكل المطلوب ،وهذا يعمل إيقاعات متنوعة منها:-

1. إيقاعات ضوئية منسجمة في العمل الفني الواحد ذات معنى لوني متناغم، وتتوقف نعومته ،وخشونته على الملمس التركيبي للعملية الفنية.
2. إيقاعات عنيفة متضادة contrast ذات ضوء متغاير بدرجاته بين الفاتح، والغامق والحار، والبارد..الخ ،وتمتلك هذه الإيقاعات حيوية عنيفة.

وهذه الإيقاعات تعمل على توضيح الصورة المسرحية وعلى أظهار المعاني والدلالات والتي

لها التأثير المباشر على المتلقي إذ أنّ"المساحات الفاتحة تمثل في الواقع ثقلاً في مجال الادراك البصري .

إنّ أختيار الألوان الضوئية يعتمد على قدرة المصمم الإبداعية ،ودرجة مخيلته، ورؤيته الفنية ،والجمالية في توزيع مفرداته اللونية لما تحتاج اليه مشاهد المسرحية من إيقاعات متنوعة لها تأثيرها المباشر على الممثل والمتلقي معاً، فاللون يحمل أهمية دلالية تعبيرية في تحديده للاشياء سواء في المسرحيات التراجيدية ،أو الكوميدية،وكذلك يساعد في سرعة او بطء الإيقاع للفعل الدرامي،ويساعد في توليد الإيقاع عن طريق خلق علاقة بينه وبين الممثل من حيث الزيادة ،او التخفيض ،او التغيير في درجات الألوان الضوئية من أجل خلق جو متنامي مؤثر، وكلما كان الإيقاع البصري أسرع كان أكثر بهجة وأكثر أستجابة. "لذا يجب أنْ يكون التنويع في تركيز الإضاءة أثناء العرض المسرحي وأنسجامها مع إيقاع وجو الحركة وهذا يعتمد على قدرة المصمم في تنويع ،وتوزيع الإضاءة وألوانها على الإشكال ،والكتل الملائمة في المشاهد وصولاً لتشكيل صورة بصرية ذات دلالة مع مراعاة عدم قطع التواصل الذهني الذي قد يفقد عملية التلقي ، وتتداخل عدد من الإيقاعات مكونة الإيقاع النهائي للعرض المسرحي وهي كما ياتي:-

1- الإيقاعات اللونية، وهي قائمة على التضاد ،والانسجام ،والتناغم ،والظل ،والضوء.

2-الإيقاع الخطي الذي يتراوح بين المستقيم ،والمائل ،والمتعرج.

3- المساحات كبقع إيقاعية تتوقف على سعة المساحات ،وتجاورها مع بعضها، وعلاقاتها بعناصر البناء.

4- الإيقاع العام للعرض البصري، ويعتمد على المواد، والسطوح المستخدمة للاغراض البصرية داخل الشكل المسرحي.

وحينما يتشكل الضوء يرسل خطوطاً وإشارات تتجمع وتشكل أجساماً مختلفة من الأشكال وتخضع هذه الاشكال لضرورات السرعة ،والاتجاه في تقاطعها مع بعضها لتكّون لنا صوراً إيقاعية جديدة تحمل علامات ،ودلالات داخل الشكل من خلال الضوء، والليل هما الصورة المادية الملموسة للصراع الرمزي بين الخير والشر، أنّ للظلام ايقاعه الخاص به كما كان للنور والصباحات إيقاعها وعملية التفاوت على مستوى الدلالة من جهة ،او مستوى الشكل وتأثيراتها معاً على الجوانب النفسية والمزاجية وغيرها من التأثيرات التي تنعكس على العاطفة والوجدان مثلما تنعكس على الافكار ، والمعاني من جهة ثانية يمكن أنْ يكون الضوء موضوعاً خالصاً يتحول فيه ايقاع

الضوء الى خطاب متكامل فيه جملة من المعاني ومزيد من الإيقاعات ومزيد من الإثارة لدى المتلقي، كما أن الضوء شكله يطابق مضمونه في بعض المشاهد يستخدم فيه الترميز ، والتشفير . وقد ركز (آبيا) على عدم الغموض البصري داخل العرض المسرحي ، وأكد على الدراما الموسيقية ،والشكل البصري، إذّ يدعو الى تنظيم، وترتيب كل العناصر البصرية لتحقيق الصورة ،والعمق الروحي للدراما وهو بذلك أعتبر أنّ الضوء هو العامل الموحد لجميع عناصر العرض البصري في وحدة متكاملة. فقد أسس (آبيا) "علاقة بين الممثل المتحرك والارضية الأفقية ، والمنظر العامودي" وقد حاول آبيا ان يوحد علاقة بين الممثل المتحرك والارضية الافقية والمنظر العامودي بوساطة الضوء، وهو بذلك يربط الضوء بالموسيقى مؤكداً الإيهام من خلال خلق التجانس بين عناصر العرض ، لتحقيق الإيقاع في التكوين البصري في وحدة متكاملة . إنّ حدس (آبيا) يتمثل في إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى . إنّ الحركة ،والتوجه ،والألوان في الضوء ،والانسجام للتكوينات والتغييرات اللونية والحركية ،والتي تخلق إيقاعات لونية ،وحركية تجذب الأنتباه ،والإثارة لدى المتلقي كما تفعل الموسيقى .

- **الأزياء**

تُعد الأزياء أحدى العناصر البصرية والثوابت التي يبنى عليها العرض البصري إذ تكون ملازمة ،ومرتبطة بالممثل الذي يؤدي الشخصية ،ولها دور فعال في توفر عنصر الفرجة لدى المتلقي ،وهي مكملة للشخصية ولها وظيفة مرتبطة بالشخصية وابعادها الثلاثة، وتحدد الزمان والمكان، فهي تساهم في تشكيل الصورة ،وتساهم في نقل المعاني من خلال دلالاتها بجانب القيمة الجمالية والفلسفية التي تدعم الخطاب البصري للعرض المسرحي، ويجب ان تكون ملائمة لشكل العرض المسرحي وان تكون معيارا مهما مع طبيعة الالون التي تحمل عناصرها قيما مقنعة لتصوير الاحداث،فالازياء هي جزء رئيس ومكمل للعرض المسرحي، وهي تساهم بأن يكون الإيقاع البصري منضبطا وغير منضبطا . فالأزياء هي العنصر المكمل داخل التكوين المسرحي لما تحمله من شفرات تستخدم من خلال الشكل ،واللون، والهيئة ،والملمس. فالطراز يحتاج الى لون ،وهذا الطراز يتمثل ويتشكل بالزي، وأنّ اختيار اللون ونوعه عاملان مهمان لإيضاح أغوار الشخصية إذ يسهم الزي في تغيير شكل الممثل. ولأبد للمخرج أنْ يتفق مع مصمم الأزياء حول النقاط الآتية:

1. الملمس (النسيج) الذي تتصف به الأزياء ، وموادها.

2. الخطوط ،والإشكال الموجودة في تلك الاقمشة.

إنّ مهمة المصمم إيجاد التوافق والتنسيق بين الازياء ،وعلاقتها بين العناصر الاخرى كالاضاءة، والوانها ،وطبيعة الديكور وألوانه ،والماكياج ،لخلق أجواء نفسية مؤثرة للمتلقي ،والممثل في آن واحد، فالمصمم المحترف يترك عنصراً ولو كان صغيراً مشتركاً بين كل ازياء الشخصيات لتكون وحدة متكاملة لكن مجزأة الى قطع ، وهذا يعتمد على تقنية وحرفية المصمم لإختياره للقطع، بعد أنْ يدرس تفاصيل المسرحية ،ومتطلباتها بشكل دقيق من حيث ألافكار التي تتناسب مع التفسير الصحيح للمسرحية من حيث أستخدامه للمواد ،واللون،والقطع لإيجاد الصورة البصرية المناسبة المنسجمة مع خلفية البيئة ،والتي تتوافق مع روحية النص لأنتاج صور لها دلالالتها التي تتوافق بين الشكل والمضمون ،لتجسيد الرؤية الجمالية،ولابد أنْ تكون هناك أسس وقواعد للتصميم من حيث القياسات ،والالوان إذ تعتمد الازياء على الحركة ،واللون بما يتناسب مع متطلبات الشخصية ،وحركتها من أجل تنظيم العناصر البصرية للعرض المسرحي كأن تكون جميع الازياء بنفس التصميم ،او بنفس اللون، فالمصمم المدرك للعملية الإبداعية لما ينجزه من أنتاج جمالي تعبيري يستطيع أنْ يميز كل زي بلون آخر مغاير لبقية الالوان إذا كان نفس التصميم وهكذا، فهي بذلك تصنع إيقاعات مثيرة تجعل المتلقي يشعر بالراحة حيال خيال المصمم،ويخلق كل نوع من أنواع الملمس شعوراً معينا لدى المتلقي، فالزي الخشن يبعث في النفس شعوراً بالنفور، بينما يولد الملمس الناعم شعوراً بالراحة والاطمئنان، ويولد الملمس الصلب شعوراً بالقسوة ويخلق الملمس المعقد شعوراً بالضيق والارتباك بينما يخلق الملمس البسيط شعورا بالراحة والاستقرار، وهكذا ولكي يكون للأزياء دوراً مهماً كما أسلفنا ، فعلى المصمم أنْ يترك بصمة في شكل ولون الزي لتحقيق إيقاعٍ بصريٍ مترابطٍ يشترك مع مقومات العرض جاعلاً من الزي منسجما مع العناصر البصرية الاخرى.

وهناك أنواع من الأزياء تستطيع أنْ تمتص اللون ،والضوء ،وانواع أخرى تطرد اللون والضوء وفي الحالتين يؤدي اللون دوراً مهماً ورئيساً على تشكيل الازياء" كذلك ثمة وظائف عديدة تستطيع من خلالها أنْ تعبر عن القيم الفكرية، والعاطفية ،إذا أحسن أستخدامها لخلق نوع من الجدل توافقياً لربط المعنى بالشكل وأنّ هذه العناصر (الشكل ، اللون، الملمس) تسهم أسهاماً في قراءة الخطاب المسرحي.

ويؤكد (أيلام) أنّ دلالة الزي هي دال معين لا يحمل دلالة مصاحبة واحدة، وهو ما يفسر

التعدد الدلالي الذي يميز المسرحية، فهي الدال الذي يملك قدرة توليدية فاعلة قوة المعاني بين الضيق، والاتساع، فحينما نرى شخصية مرتدية زي (القاضي)، فإنها تشير في بعدها الدلالي الثابت على أنّ الشخصية عبارة عن قاضي في داخل المحكمة، ولكن الدلالة المصاحبة تشير و تعطي انطباعا لدى بعض المشاهدين بوجود دلالات مصاحبة أخرى مثل (العدالة، الحق، الرئاسة) .أنّ توابع العلامة الرمزية، والايقونية ، والشاهدية تكون حاضرة في آن واحد في المسرح، وجميع الأيقونات والشواهد تقوم في المسرح على أساس أتفاق .إذ الإيقاع إلى جانب المتعة يكون إيقاع ذو إشارات ودلالات يقوم بإرسالها إلى المتلقي وبالتالي يفك الشفرات المرسلة اليه.

- **الماكياج**

يُعد الماكياج أحد العناصر البصرية داخل العرض المسرحي، وهو يؤثر على الممثل من حيث الخطوط ،والألوان بمرافقة الإضاءة تبرز ملامح وشكل الممثلين، فهو يرتبط بعلامات تولد دلالات في وحده دالة حيث يدخل الماكياج في عناصر التشكيل من حيث الخطوط ،والكتل ،والفراغات، والألوان ، والملامس ،والتضليل بشكل أو بأخر مع العناصر البصرية الاخرى الموجودة على المسرح لابراز الشخصية في صورة حية.

إنّ الماكياج يغير من طبيعة الشخصية حسب دورها شريرة كانت ، ام هادئة صغيرة ، ام كبيرة رجل ، ام امرأة، كما يستطيع الماكياج أنْ يجعل من الوجه سميناً او نحيفاً ،ناعماً ،او مجعداً ،او تحول الشخصية الى حيوانية ،او نباتية،او فانتازية..الخ ، وقد يتعدى الماكياج الى بقية أعضاء الجسم كالعوق ،او الحروق، او الجروح والكدمات باستخدام بعض المساحيق ،او المواد الملونة لإرسال علامات خاصة إذ تخلق هذه مجموعة من الدلالات في تصوير الأحداث مما يساعد على تحقيق الأيقاع البصري داخل العرض المسرحي.

فالماكياج له دور فعال يؤطر الشخصية ،ويشكلها بصرياً ،وسيميائياً، يعطي الماكياج إشارات طبيعية للشخصية ، لأنها تنحصر في إيصال صورة الشخصية إذ تكشف عن طبيعتها ونواياها، فالخطوط تؤدي دوراً مهماً في تقاطيع وجه الشخصية المراد تجسيدها .

(نجد ذلك أكثر وضوح في شخوص المسرح الصيني) و(المسرح الكابوكي) هو المسرح الذي يعبر عن شخصيات المسرح الصيني وهو يحتاج الى المبالغة في الماكياج خدمة للدلالات، والإيماءات الرقصية، والتعبيرية.

(الملحقات الاكسسوارات) تُعد احدى مكملات العرض المسرحي إذ تؤدي دوراً مستقلاً من

خلال التفاعل مع مفردات العناصر البصرية ،وتأخذ حيزاً في العملية الابداعية، التي تقوم عليها الصورة المسرحية إذ تشرح و تفسر المشاهد سواء في الملحقات المكملة للمنظر او للشخصية، اذ تُعد جزءاً من الحدث الدرامي للصورة المرئية،فهي تساعد الممثلين في أنجاز عملهم أو تغطي جزءاً من فراغ خشبة المسرح.

فـ (الشعر المستعار والتاج والحقيبة والنظارات والمظلة والقلم والمنديل...الخ) ، كلها ادوات مساعدة في دعم الشخصية ،ومساندتها في إظهار الصورة بجانب القيمة الجمالية، فضلاً عن الملحقات الديكورية، كالصورة، و(التيب الام) السرير، الكتاب، الهاتف..الخ كلها تدخل ضمن وحدات الصورة المرئية للعرض المسرحي المساندة للشخصية والمساعدة للمتلقي لما يؤديه من تأثير مباشر في تشكيل الصورة، ويُعد الإكسسوار الذي يقع بين الملابس والديكور مجموعة مستقلة من الدلالات فكل عنصر من عناصر الملابس يمكن أنْ يتحول الى أكسسوار حينما يؤدي دوراً مستقلاً عن الوظائف الدلالية التي تقوم بها الملابس عادة، فالمنديل في مسرحية (عطيل) جزء من ملابس (دزدمونة) ،ولكن حينما تنساه ليلتقطه (ياجو) يصبح علامة تترتب عليه نتائج عدة في سياق العرض، وتؤدي الملحقات في أماكن وحالات أخرى ، لتأخذ دوراً رمزياً أو إشارياً بعيداً عن دلالته الأيقونية ، فالملحقات تؤدي دوراً أيقونياً وأشارياً في آن واحد، فالقلم يرمز أحياناً في المسرحية الى العلم والسيف يرمز الى القوة وهكذا . فالمصمم يعمل على ما يستخدمه من ملحقات تتلائم، وتتفاعل مع فكرة ومنهج العرض المسرحي، وفي أظهار القيمة الفكرية والجمالية للعرض المسرحي.

إذاً الملحقات بما تستوعبه من وظائف بصرية مساندة من جهة ، وبما تثيره لدى الممثل ،أو المتلقي من أحساسات او أفكار كلها تعد إيقاعاً يسهم في تحفيز بصريات العرض المسرحي ،ويدفع المتلقي الى مزيد من الأستجابات ،والتشوق من جهة ثانية.

الفصل الثالث

أولا: إجراءات البحث

1-عينة البحث

تم اختيار عينتي البحث قصدياً لما تمثل فيها من مؤشرات الاطار النظري وتوفر الصور الفوتوغرافية والاشرطة الفديوية والاقراص المدمجة وهما:

أ- طقوس النون والدم: اعداد واخراج سامي عبد الحميد (2000).

ب- هيروسترات: تاليف كريكوري كورن، اخراج فاضل خليل (2001)

2-منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي من خلال الوصف الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بجوانبه كافة ولاسيما مادة البحث، الفضاء والاشتغال التقني للشكل المسرحي، والتعرف على العلاقة بينهما وصولا الى النتائج التي يتوخاها البحث.

3-اداة البحث:

بهدف الوصول الى نتائج البحث فقد قام الباحث بتحليل عينة البحث اعتمادا على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ومجموعة من المعايير التي تشكل مسلمات تحليل الشكل المسرحي داخل الفضاء كما وردت في بصريات المسرح المختلفة وهي (الخط، اللون، الملمس، الصورة، الكتلة، التكوين).

4- مستلزمات البحث

أ. الصورة الفوتوغرافية. ب. اقراص مدمجة CD. ج- عمل الباحث في العرض. د- ما كتب عن العرض

طقوس النوم والدم

إعداد وإخراج- الأستاذ سامي عبد الحميد

اعد المخرج (سامي عبد الحميد) مسرحية (طقوس النوم والدم) من مسرحيات مختلفة لمؤلفين مختلفين، وجعل الموضوع الرئيس هو (ماكبث) والمسرحيات الاخرى المساندة تتحدث عن الصراع على السلطة وقهر الملوك، وجعل الثيمة الأساسية هي ثيمة النوم والدم. يبتدأ المشهد الاول بحوار يعود الى (جريمة قتل في الكاتدرائية) وتبدا في فضاءا موحشا غريبا يوحي بالقتل والدمار والخوف والترقب من خلال الضوء واللون والخطوط والاشكال والكتل.

حيث جعل المخرج الكهنة في خط واحد متساوي وجعل الساحرات في خطوط متعرجة، وكان اللون الاحمر هو المسيطر كرمز الى الدم والدمار حيث تبدا تتنبأ الساحرات بصعود (ماكبث) الى العرش، مع قداس يتدرج في ايقاع صوتي منسجما مع وجود حركة بين (مكدوف) ومجموعة (ماكبث) وصراع على السلطة من خلال الصلبان التي تتحول الى سيوف يتداخل حامليها مع بعضهم البعض، ثم يفرش البساط الاحمر مع اضاءة حمراء من خلال دلالات يسودها الدم، الصليبان يتحولان الى خناجر. ان التحول في الصلبان يشكل رموز جمالية وبمعاني مختلفة، وتتحول الاضاءة بين لونين (الاحمر والابيض)، وهذا التضاد اللوني اعطى انسجاماً بصرياً مع وجود تغير مستمر في العلامات والشفرات والرسائل.

وقد تم استغلال الفضاء الموحش والمنظر بنسق جمالي ذات دلالة واضحة من خلال علامات بصرية جمالية وفكرية معاً. حيث شكل المنظر نسيجا فكرياً للصورة المسرحية من خلال الاختلاف بين الالوان الحارة والباردة (احمر، ازرق). فقد اكد (المصمم) من خلال تكرار خطوط الاضاءة لتحديد اماكن السيادة والحركة من اجل الايهام، حيث حقق المصمم والمخرج السمات التعبيرية للاشكال البصرية المتنوعة من خلال التغيير في الاضاءة والالوان وفي اختياره لزوايا المساقط الضوئية والمزج اللوني بلغة حزينة في كثير من الاحيان وذلك للتعبير عن مشاهد القتل والدم والظلال الساقطة على الكتل المتحركة والثابتة واعطت عمقا بصرياً عبر الوحدات التكوينية والتي تشد انتباه المتلقي الى المفردة البصرية المتنوعة. وبذلك اسست الاضاءة قيمة فكرية ودلالية للكثير من المشاهد من خلال الالوان كالاحمر المشع للتعبير عن القتل والدمار واللون الازرق البارد للتعبير عن الهدوء والنوم والسبات. وبهذا التضاد يخلق العرض وحدة لونية (هارمونية) للإضاءة والألوان وتفاعلها مع الوحدات المنظرية والكتلية.

وقد لجا المصمم الى استخدام التدرج الضوئي واللوني بإيقاع متناوب وعمد إلى انتقال الالوان الحارة والباردة (الاحمر والازرق) والتضاد والتنافر بين نوعية الكتل المستخدمة من (خشب، حديد، قماش، نايلون) لعبت دور التفعيل داخل الفضاء. ويتوزع الفراغ داخل التشكيل البصري للعرض من خلال الاشكال والكتل والالوان المتدرجة والظل داخل الفضاء الذي اكتسب العرض خصوصيته من خلال الوحدة والسيادة والتوازن مما يؤكد على وحدة العمل في الترابط والانسجام، مما حقق اكثر اتصال بالمتلقي، لانه امام فضاء ذو دلالات مفتوحة بفعل الكتل الملونة التي احاطت بالمكان في خلق التاثير النفسي. وقد استطاع المصمم ان يضفي امتدادا واسعا من التنوع البصري لجميع

مكونات عناصر العرض البصري فجاءت كل المفردات البصرية للصورة المسرحية في فكرة متصلة بالعرض (الاعمدة، القبر، الصلبان، الخناجر، الصولجان، الجمجمة، المراة، النايلون...) اذ شاركت في اعطاء صورة تعبر عن الافكار والمعاني والدلالات بما ينسجم مع رؤية المخرج، فقد تمثل الايقاع البصري في كل وحدات عناصر العرض المسرحي من تشكيلات بصرية داخل الفضاء والايحاء في خلق التوافقات والتضادات في الشكل المسرحي، اذ خلق لنا التضاد من خلال توتر الشخصيات عبر مشاهدها الماساوية بلغة بصرية عبرت عن وجودها ومنها حركة الممثلين وتواتراتهم الجسدية والنفسية والتكوينات التي يشكلونها عند تجمعهم في وحدة ديناميكية داخل الفضاء. وكذلك (التجانس) و(التوافق) في حركة قوام الممثلين في نقل الاشارات وتعاملهم مع مكونات العرض والملحقات الاخرى للعرض المسرحي وكذلك قام التضاد عند تفرق الممثلين من حالة الهدوء الى حالة الشجار والقتل ويظهر هذا واضحاً في تجمع الرهبان في القداس الذي يقيمون عند دفن الليدي وقوام الممثلين. وشخصية (المهرج) وهي ترقص على جثث القتلى (الضحايا) صاعدة على اشلاء الجثث يقودنا الى التنافر.

اما اشكال الازياء والوانها (الاسود، الابيض، اعطت بعدا دلاليا وعلامات لونية من خلال (الخط، اللون، الملمس) داخل الفضاء مكونة ايقاعاً بصريا في التكوينات المختلفة. وقد حاول المصمم مزج الملابس التاريخية والملابس الحديثة وجاء الزي مساندا للشخصيات وعلى اساس التجانس بين الشخصيات الايجابية والسلبية.

ويظهر التضاد في الزي من خلال نوعية الملمس ما بين الخشن والناعم واللون الابيض والاسود وبين الزي القديم والحديث من اجل تفعيل الشكل.

كما رسمت خطوط الماكياج ملامح الشخصيات التي تحمل دلالاتها (المهرج، الساحرات، الكاهن) دورا مهما فاعلاً في الشكل البصري. وان خطوط الاضاءة العامودية ساهمت في رسم بناء اشكال مختلفة تمحورت بين التنافر والتجانس داخل عناصر العرض المسرحي، وكان لها القدرة في شغل مساحات كبيرة في الفضاء بلغة بصرية عبرت عن وجودها من خلال ثنائية التضاد. حيث لعبت دورا متميزا في التكوين البصري من خلال خطوطها وانعكاساتها وألوانها اعطت اجواءاً تتلائم وموضوع العرض فكان لها التاثير الحسي للممثل والمتلقي في ان واحد والتي خلقت دلالة التناغم والانسجام من خلال اشتغال الشكل داخل الفضاء المسرحي. وافرزت وظيفة اشارية وايقونية في الوقت نفسه، من خلال امتزاج اللون مع المادة الحقيقية (الخشب، القماش، الحديد، النايلون)

واعطت الظلال للمشاهد عمقا بصريا يبرز في شكل الخطوط المستخدمة وطبيعة التكوينات على طول الحركة للصورة البصرية.

وقد تحقق التوافق والتضاد عبر الاشكال والكتل المستطيلة والمربعة والدائرية والمسطحة والعامودية والالوان المتناسقة والمتنافرة والمتكررة لمفردات العرض وتوليداتها الحركية والاستمرارية المتدفقة بالايقاعات اعطت بعدا جمالياً بصرياً وقيمة دالة في فهم مفردات العرض الفكرية والفنية وفي تفعيل الية اشتغال الشكل داخل الفضاء المسرحي من خلال التحولات المشهدية البصرية التي انطلقت من مضمون مجموعة من المسرحيات لخلق وحدة فكرية متحولة الى اشكال جمالية مختلفة بسبب اختلاف المضمون الذي استقى منه المخرج رؤياه والتي تجسدت من خلال وحدات الخطوط والاشكال والالوان داخل الفضاء المسرحي.

مسرحية هيروسترات

تاليف: كريكوري كورن.

اخراج: الدكتور فاضل خليل.

تتناول احداث المسرحية قصة عامل اغريقي طموح قام بعمل جنوني لتاكيد ذاته يخسر كل شيء في حياته فيحاول ان يسترد بعضا من خسارته بالمغامرة، فيقرر ان يلعب لعبة صراع الديكة فيباع ديكاً مهما مشهود له بالقوة والصرامة ويدفع ب مبلغاً كبيراً قد استدانه لهذا الغرض من تاجر مرابي يدعى (فيودور) تبارى مع ديك احد اهم واكبر تجار المدينة يطلب منه خمس مرات الراحة للديكة بعد ان دحر ديك التاجر وفي كل مرة استراحة يذهب التاجر يبتهل الى الالهة ان تعيد القوة والحيوية الى الديكة، وهكذا حتى يهزم ديك (هيروسترات) حتى يفهم من احد المارة بان التاجر كان يستبدل ديكاً في كل مرة وليست الالهة التي تبث فيه الحياة فيغضب (هيروسترات) على الالهة ويقوم بعمل جنوني وهو حرق معبد (ارثميدا) الذي استغرق بناءه مائة عام ويصبح بعد ذلك (هيروسترات) اشهر ما في المدينة يغضب منه كل الناس بما فيهم الملك وزوجته، وتسوق العدالة الى السجن، هنا تبدأ المساومات فزوجة الامير الحاكم المغفل الضعيف تغرم بـ(هيروسترات) الوسيم وتمنح نفسها له داخل السجن وبدلا من ان يكون الامير حاسماً ويقف مع القاضي يتأمر مع السجين ويعاقب القاضي بتجريده من وظيفته وتحويله الى سجان ثم يمنح السجين خنجره ويدفعه الى تهديد السجان والهروب من السجن لكي يكون السجان مسؤولا عن ذلك. وحين يفلح (هيروسترات) في الهروب يقع السجان خلف قضبان السجن وبيده خنجر الامير فهل ينتحر ام

يستسلم للامر الواقع ويرضى بالسجن، هنا تبدا لعبة المخرج فينتهي العرض بمشهد مفتوح للتاويل والقراءة اذ يرفع القاضي المخلوع الخنجر ويهوي به على جذع شجرة مقطوع طوال العرض.

اعرب العمل عن مجموعة من المواقف التي كشفت عن حالات الخداع من حيث الشكل والمضمون. فقد ركز المخرج والمصمم (فاضل خليل) على مضمون المسرحية وانطلق من المثيرات في الحكاية بدء من الرهان، حرق المعبد، وصراع الديكة، ولكل واحد منها اصوله في التشويق والتركيز على كل واحدة من هذه الحركات التي تشكل دلالات الدمار والذي ادى بالتالي الى ان يكون اشتغال الشكل سريعا متحركا غير ثابت.

قام العرض على قوة الشكل واشتغال الصورة للمنظومة البصرية داخل فضاء العرض من اجل الوصول الى تحقيق المتعة لدى المتلقي.

وان الية اشتغال الشكل داخل الفضاء قائم على التوافق والتضاد وتوحيد عناصر العرض من ناحية الشكل البصري.

لقد سعى المخرج والمصمم بتحويل الكلمات الى افكار مجسدة في تركيب الشكل المسرحي والى قيمة فضائية حركية ملموسة من خلال (الخط، اللون، الملمس، الشكل، الكتلة، والتكوين داخل الفضاء البصري) كما ارتبط التكوين العام للشكل المسرحي بحركة الممثلين العمودية والافقية واللولبية المليئة بالايحاءات والحركات والانتقال من مشهد الى اخر في سرعة واستمرارية متدفقة بالعلامات والشفرات البصرية التي قامت على عناصر الشكل مجتمعة لذا كانت الية اشتغال الشكل عبر تكرار الخطوط والوحدات والكتل الثابتة والمتحركة وفي الحركة واللون والاضاءة وتوزيعها داخل فضاء العرض بشكل عام او في كل وحدة منفردة من وحدات العرض المكونة للمنظومة البصرية.

فقد خلق اشتغال الالوان المنسجمة والمتنافرة لعبة التوافق والتضاد داخل العرض، من خلال تنوع الاشكال والكتل والالوان والفراغات والضوء والظل الذي استطاع المخرج تحقيقه.

كما نجد اشكال الشخصيات المختلفة من حيث السلوك والتصرف والذي ادى الى توتر الايقاع العام للعرض المسرحي.

وقد وظف المخرج منظرا دراميا تشكيلياً جماليا بواسطة الستارة المعلقة في وسط المسرح والمؤلفة من مجموعة من الحبال تمتد من السقف الى الارض اشبه بـ(قضبان السجن) لياخذ مركز السيادة على المساحة المرئية وقد رسمت على مجموعة الحبال المتدلية (وجه انسان) والذي عبر عن

السجن (الداخلي والخارجي) مما اتاح للمتلقي مشاهدة جمالية متعددة القراءة للمنظر الواحد، وجعل المخرج الشخصية (هيروسترات) تدور بصراع خلف القضبان بتوجيه الاضاءة (الحمراء) مما جعلت الشخصية متشابكة تتخبط بايقاعات نفسية شعورية في تشكيل الصورة البصرية المعبرة وبذا فقد اتجه المصمم نحو التعبيرية والرمزية في رؤية فلسفية لشكل (الحبال) من خلال الخط، واللون والظل، مما ساعد على خلق رؤية تشكيلية واضحة في المنظر المسرحي ادت الى اشتغال ذو دلالات ومعاني متعددة.

وتبرز وحدة الشكل بصورة واضحة في سيادة الخطوط العمودية للمنظر على جانبي الايمن والايسر او في حركة الممثلين والمساحة التي يشغلها. من حيث التوازن واللون وتنوع الاتجاهات في الشكل البصري، فالخطوط التي غلبت على الشكل في مشهد (المحاكمة) لـ(هيروسترات) خطوط دائرية ومتعرجة ادت الى التنوع والاختلاف.

وقد اكد (المصمم) من خلال رؤيته البصرية على التوازن والانسجام مع حركة كتلة العناصر البصرية في وحدة ديناميكية وبذلك خلق مناخاً ينسجم مع طبيعة العرض.

والتكوين داخل الفراغ اعطى قوة التاكيد عن طريق الكتل المتناظرة والسطوح والمستويات البصرية التي تعزز طرازية العرض وان (الحبال) التي تحمل صورة (الوجه) اعطت صورة اللوحة التشكيلية من خلال الخط واللون والكتلة والتي عززت بنى الفضاء بحيوية تجسدت من خلال الاشكال المختلفة المتسلسلة التي اعطت دلالات واضحة للتعبير. مما اتاح للمتلقي ان يشعر بجماليات التشكيل داخل الفضاء المتغير.

وفي خلق عنصري التوافق والتضاد للكتل والالوان وحركاتها والضوء والظلام والفراغ في تشكيلة البناء المنظري والاداء الحيوي داخل التكوين البصري.

كما لعبت الاضاءة والوانها البصرية وتركيباتها دورا في الية اشتغالها داخل الفضاء من خلال الشدة والقوة والضلال حيث اصبح الضوء ناطق بدلالات مختلفة متعددة للكتل الثابتة والمتحركة.

وان اللون (الاحمر) خلف القضبان واللون (الازرق) امام القضبان حقق التضاد في اللون والحركة لكل من كتلة السجن الثابت وكتلة الممثل المتحرك، وكما حقق التضاد في اللونين (الابيض) للحبال و(الاسود) الممثل زائدا الظلام والضوء والداخل والخارج للسجن مما اكد على عناصر الضد والاتفاق في الشكل البصري.

وبذلك يتحقق العمق البصري للشكل المسرحي من خلال التوافق والتضاد لابعاد الكتل المنظرية وخطوطها وسيادتها والوانها وتوازنها وانسجامها والتي ساعدت على خلق اجواء معبرة تسند فكرة النص، فقد ساهمت الاضاءة في خلق اشكال مختلفة اعطت دلالات واضحة المعاني، كذلك الازياء تنوعت بين الملمس الخشن والناعم والحرير والجلد والصوف، هذا الاختلاف على مستوى الشكل البصري خلق الية اشتغال مختلفة ومنسجمة معا داخل الفضاء المسرحي.

الفصل الرابع

النتائج

1- أعتمد الباحث اشتغال جماليات التلقي داخل فضاء العرض في مسرحية (طقوس النوم والدم) على تداخل الخطوط مع بعضها البعض ، بحيث كونت شكلا مسرحيا ذو صورة محسوسة ، وفي مسرحية (هيروسترات) أعتمد المخرج على أشتغال تقنية اللون في الجانب الجمالي داخل الفضاء المسرحي

2- قام عرض مسرحية (طقوس النوم والدم) على ملمس مختلف جمالياً ، ناعم ، خشن ، بسيط ، معقد ، داخل الشكل المسرحي . وفي مسرحية (هيروسترات) غلبت الحركة المتعرجة والدائرية على الشكل المسرحي كأداة جمالية .

3- خلق اشتغال الشكل جمالياً داخل الفضاء في مسرحية (طقوس النوم والدم) دلالات جمالية مختلفة من خلال استخدام أكثر من مكان في آن واحد . أما في مسرحية (هيروسترات) فتم أستخدام مكان واحد لم يتغير في معظم المشاهد .

4- خلق أشتغال الشكل موازنة جمالية مع الفضاء في مسرحية (طقوس النوم والدم) وكذلك في مسرحية (هيروسترات) من خلال العلاقة الرابطة بينهما القائمة على اساس الجانب الجمالي والدرامي بين الشكل وجماليات التلقي .

5- اللون في المشهد الأول في مسرحية (طقوس النوم والدم) قائم على أساس التضاد الجمالي وفي المشهد الأخير حقق اللون العمق الرمزي الجمالي . أما في مسرحية (هيروسترات) أعتمد على ثنائية الظل والضوء في المشهد الأول لتحقيق الجانب الجمالي ، حيث أكد اللون فكرة الصراع التي أنقسمت بين الخير والشر . وفي المشهد الأخير أكد المخرج ثنائية التضاد اللوني جمالياً داخل فضاء العرض ، وبهذا كان لأشتغال جماليات التلقي في تقنيات العرض المسرحي أثر كبير في أيصال الدلالات الجمالية الى المتلقي .

الاستنتاجات

1- أسهم اللون في خلق التحولات الجمالية في تقنيات العرض المسرحي لسينوغرافيا المعمار البصري .

2- أصبح التشكيل الجمالي من توظيف الأنظمة اللونية داخل تقنيات العرض ، له الأثر الكبير في أنتاج الدلالات البصرية.

3- كان لجماليات التلقي داخل تقنيات العرض دور كبير في تصميم عنص السينوغرافيا للعرض المسرحي .

الهوامش:

(1) أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان/الأردن،ط2006،1

(2) امبرتو ايكو:ا لتأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط2، 2004

(3) أمبرتو إيكو :. باريس 1965 /. إد. ميركور دي فرانس. باريس 0.1972؛

(4) د. نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال) مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984، ص103

(5) هانز روبير يوس: (جمالية التلقي والتواصل الأدبي) الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، عدد 38، ص112

(6) فولفغانغ إيزر: (فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي) ترجمة أحمد المديني؛ آفاق المغربية، العدد6، 1987، ص28-29

(7) د. حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة ط2، 1985م، ص79-80

(8) د. حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص80

(9) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ط1، 2002، ص118

(10) د. نبيلة إبراهيم: (حديث مع ولفغانغ إيزر)، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد1، 1984، ص105

(11) د. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط1، 1988

(12) د. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1982؛

(13) د. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1 ،2003

(14) د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1، 1994

المصادر

1- بشرى موسى:نظرية التلقي:أصول وتطبيقات.ص.39
2- صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر .ص.145
3- بشرى موسى:المرجع السابق.ص.47
4- ميجان الرويلي سعد البازغي:دليل الناقد الادبي.ص.285
5- أمبرتو ايكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.ص.22
6- بشرى موسى:المرجع السابق.ص51.

المراجع:

1- د بشرى موسى:نظرية التلقي :أصول ...وتطبيقات،المركز الثقافي العربي. المغرب/ لبنان، ط1، 2001
2- د صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر،دار الآفاق العربية.القاهرة/مصر،ط1997،1
3- د علي جعفرالعلاق:الشعر والتلقي:دراسة نقدية،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان/الأردن ، ط1، 2002.
4- د ربى عبد القادر الرباعي:المعنى الشعري وجمالياتالتلقي في التراث النقدي والبلاغي، عمان/ الأردن، ط1، 2006.
5- د ميجان الرويلي د سعد البازغي:دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط4، 2005.
6- نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي،مكتبة الآداب، القاهرة/ مصر، ط1، 2005
7- د عبد الملك مرتاض:الكتابة من موقع العدم:مساءلات حولنظرية الكتابة،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران/الجزائر.
8- عز الدين مناصرة:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان/الأردن،ط.2007،1
9- أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان/الأردن، ط1، 2006
10- امبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط2، 2004