# النص الأدبي المسرحي بين السيمياء ونظرية التلقي

أ.د.صباح عطية سويبج
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة إليه:

لقد توسعت الدراسات الأدبية واللغوية في العقدين الأخيرين من هذا القرن وانتعشت الثقافة العربية حيث تبلورت فيها مناهج أقرب إلى الحقل الألسني عن غيره من الحقول.

فقد ظهر المنهج البنيوي بأدواته الإجرائية الصارمة وتطور هذا المنهج ليفرز البنيوية التكوينية التي أبت إلا أن تعيد الحياة للإنسان والمجتمع كما تبلورت مناهج لا تبتعد عن الحقل الألسني كالأسلوبية والشعرية.. إلخ. إلا أن هذه المناهج بالرغم من تقاربها أو تباعدها في الأدوات والمواقف الإجرائية لم تستطع أن تَلُجَ عالم المسرح كليةَ وخصوصاً النص الأدبي بالذات. صحيح أن هذه المناهج عرفت نجاحات متفاوتة الأهمية في مجالات الإبداع المكتوبة خاصةً كمجال الشعر والقصة الروائية إلا أنها وقفت حائرة أمام خطورة الفن الدرامي، لأن هذا الفن لا يقف عند حدود الأداة اللغوية المكتوبة أو المنطوقة وإنما يتعدى ذلك إلى أدوات تتجاوز المنهج الألسني المحض لذا كان لابد من إيجاد منهج قادر على امتلاك هذه الأدوات غير الألسنية في النص الأدبي المسرحي، منهج يتعامل مع العلامات كلغات لها نفس القيمة الجمالية أو الايديولوجية إلى اللغة المكتوبة أو المنطوقة.

ولما كان المنهج السيميولوجي هو الذي يملك هذه المؤهلات الإجرائية فقد ألتفت إليه بعض الدارسين والباحثين المسرحيين لا ليعلنوا فقط إحياء الإنسان والمجتمع ولكن أكثر من ذلك ليعلنوا تحرير الإنسان والمجتمع والعلامة.

إن المتلقي داخل قاعة العرض هو جزءاً من العرض المسرحي، إذ على الناقد أن ينظر إلى العمل المسرحي في كليته وصيرورته أيضاً، لأن كثير من العلامات المسرحية لا تتحدد جمالياً أو معرفياً وحتى ايديولوجياً في لحظة المشاهدة الأولية، مادام المتلقي يقوم بمجموعة من السلوكات أو الاستجابات قبل وأثناء وبعد العرض المسرحي. من هنا يكون الحديث عن جمالية التلقي بالمنظور السيميائي خطيراً وصعباً في نفس الوقت ويمكن أن نسجل أسباباً أخرى تزيد من صعوبة وخطورة هذه العملية ومنها:

أولاً: طبيعة الفن المسرحي نفسه:

فالمسرح بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى، إبداع يجمع بين الأدب والفن كما يجمع بين أدوات تتصف بالشمولية، إذ أنها تعتمد على المرئي والمسموع والحركي معاً ففي المسرح تتلاحم اللغة باللون بالموسيقى بالصورة والحركة، بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى.

ثانياً: تعدد القنوات الإبداعية في العملية المسرحية:

إن عملية التواصل المسرحي تقتضي وجود خمس قنوات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها وهي المؤلف، المخرج، الممثل، أدوات السينوغرافيا، وأخيراً الجمهور.

ثالثاً: تعدد وتغير خشبة المسرح ( المنصة):

إن العمل المسرحي يتغير ويتجدد باستمرار، ذلك أن طبيعة المنصة تتحكم في الفضاء العام للعرض، لهذا فإن المخرج مضطر إلى مراعاة طبيعة المنصة كلما قدم عرضه، وبالتالي فإن كثيراً من الأمور التي تخص جمالية العرض المسرحي ستتأثر بهذا التغيير والتنوع في المسرح.

رابعاً: طبيعة الجمهور:

الجمهور المسرحي يؤثر بشكل فعال في العمل الإبداعي فهو مثلاً في العالم الذي يمتلك تقاليد مسرحية عريقة يتعامل مع العرض بطريقة مغايرة تماماً عن الجمهور الذي لم يتعرف إلى فن الدراما إلا مؤخراً في القرن الماضي كالجمهور العربي. لذا فإن الحديث عن جمالية التلقي يقتضي البحث في الذاكرة الجماعية للشعوب وفي العلاقات المتحكمة في المجتمع وفي ثوابتها والإلمام بمختلف العلوم، كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الجمال والأنثروبولوجيا.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في عملية التحليل العام لجمالية التلقي وجمالية العرض المسرحي من خلال عدة قنوات إبداعية للعمل المسرحي منها الجمهور المتلقي فإن الباحث أو الناقد مطالب بتجديد مواقفه كلما وجد نفسه أمام جمهور مغاير.

ثم أن الجمهور نفسه ليس وحدة متجانسة تلتقي كلياً في أذواقها وأفكارها ومواقفها. فنحن حينما نتحدث عن الجمهور المسرحي فإنما نعني بالضرورة عينة من الناس تمثل نخبة المثقفين أو المهتمين وهي فئة محدودة لا يمكن أن نقيس عليها آثار جمالية التلقي. كما أن هذه النخبة نفسها ليست قادرة دائماً على مسايرة وتتبع ما يجد من تقنيات وآليات في ميكانزمات التواصل المسرحي، ففي الوطن العربي مثلاً نجد أن الجمهور يركز في

عملية التلقي على النص باعتباره معطىً معرفياً أو ايديولوجياً، في حين يغيب النص باعتباره معطىً جمالياً. ومن هنا يصعب تحديد مواقع جمالية التلقي انطلاقاً من العرض المسرحي كما هو متناول في المسارح العربية. فالمتلقي عندما يفهم العرض المسرحي انطلاقاً من الخطاب المنطوق فقط وهذا مرده في نظرنا إلى أن الإنسان العربي عرف عملية التلقي عبر منفذ واحد وهو السماع. " لقد كان الشاعر – ولا يزال– يلقي قصيدته والراوية يروي الشعر والأخبار عن طريق المشافهة، وهكذا حتى صارت الرواية الشفوية مصدراً من مصادر التراث الشعبي" [1] ويركز البحث أيضاً على عملية النقد والتعامل مع العرض المسرحي.

إن دراسة جمالية التلقي بالمنظور السيميائي يعود إلى قلة الدراسات السابقة في هذا المضمار لاسيما في حقل المسرح بشكل عام وفي جمالية العرض والتلقي بشكل خاص. لقد ظهرت بعض الدراسات التي تتناول السيمياء بشكل عام وخصوصاً في علم اللغة وأغلبها تبتعد عن المنهج التحليلي للنص الأدبي المسرحي.

وفي بحثنا هذا تتجلى الأهمية في توضيح هذا المنهج العلمي والتركيز على جماليات النص الأدبي المسرحي وقنوات العرض وقياس جمالية التلقي وما يستجد من تقنيات وآليات العرض المسرحي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التأكيد على دراسة المنهج العلمي الحديث في تحليل النص الأدبي المسرحي من خلال المنهج السيميائي إضافة إلى التعريف بعملية النقد الأدبي العلمي من خلال هذا المنهج مستخدماً الدلالة والرمز كقاعدة أساسية للنقد المسرحي الحديث والانطلاق من هذه القاعدة لبناء عدة وحدات مترابطة لعملية التقويم الصحيحة للخطاب المسرحي وجمالية التلقي لكي يصبح العرض المسرحي بُنية لا تنفصل بين ما هو جمالي فيها وبين ما هو معرفي وفكري. لأن كل أداة فوق خشبة المسرح هي رمز لغوي أو بعد دلالي كما أن النص يصبح مكملاً لهذه الأدوات والرموز إلى جانب دلالات الإخراج وقدرات الممثل. ومن هنا يكون هدف بحثنا هذا توجيهياً وتعليمياً نحو السبل الصحيحة لفهم العملية المسرحية ضمن المنهج الحديث إبتداءً من النص الأدبي ومروراً بأدوات العرض المسرحي وانتهاءً بالجمهور المتلقي.

عناصر التلقي بالمنظور السيميائي:

إن عملية التلقي بهذا المنظور السيميائي المبسط يصبح بناء من العلامات، ما على المتلقي إلا أن يحاول استغوار أبعادها بعد تحديد العلاقات الداخلية التي ترتبط فيما بينها، لأنها تتشكل في سياقها العام بنية نسميها في نهاية الأمر خطاباً مسرحياً، «..وهو خطاب ثلاثي الواجهات، واجهة معرفية، واجهة ايدلوجية، ثم واجهة جمالية، ومن أجل هذه البنية كاملة لا يمكن الفصل بين الواجهات وإلا فأن الخطاب المسرحي يصبح مبتوراً.. » [٢] إلا أن هذا لا يعني إطلاقاً أن المرسل –الذي هو المؤلف أو المخرج – يخطط مسبقاً للإرسالية «الخطاب المسرحي» ليحقق جمالية أو معرفة معينة هي في الأساس واسعة وشاملة عند المرسل إليه، إنما تعني أن هذه الإرسالية تنطلق من وعي جمالي معرفي أيدلوجي معين وتمر عبر أدوات العرض المسرحي لتأخذ سياقاً ما، ثم ترسل إلى المرسل إليه والذي يستقبل هذه الإرسالية من الخاص إلى العام أي من المرسل الأول الذي يمثله كل من المؤلف والمخرج والممثل أحياناً إلى عامة الناس الذين يقومون بعمليات تأويل وتخريج وإبداع، كلٌ حسب مكوناته وقدراته الثقافية والفكرية والفنية.

فالمؤلف والمخرج والممثل يعرضون ذوقاً، ولكن يبقى المتلقي في نهاية المطاف هو المسؤول الوحيد الذي يقرر الذوق النهائي« .. لذا من الضروري أن يتربى هذا المتلقي..»[٣]. لكن كيف تربيته ونحن لم نخلق بعد تراكماً مسرحياً يؤهل المهتمين أنفسهم لاكتساب وعي مسرحي سليم؟ أو بالأحرى كيف نربي جمهوراً عادياً ما زال يلتمس طريقه إلى الثقافة المسرحية الخاصة.

إن العمل المسرحي هو وحدة سميولوجية معبرة عن شفرة ليست حكراً على المبدع المؤلف أو المخرج أو الممثل، إنما هي الرابط الفاعل بين الجمهور والمبدع ليصبح هذا الجمهور مبدعاً بدوره. أي أن الموقف السيميولوجي من الخطاب المسرحي يقتضي ألا تكون وسائل الانتاج داخل العمل المسرحي بيد المبدع التقليدي، المؤلف/المخرج/ الممثل لأن العلامات المسرحية لن تكون إلا كأشباح لا وظيفة لها إلا حين يعيد المتلقي «الجمهور» إنتاجها ليس باعتبارها أيقونات ولكن باعتبارها علامات تأخذ وظيفتها السيميولوجية المتجددة انطلاقاً مما يمكن تسميته « بمصطلح كولدمان بالرؤيا للعالم» [٤] وهذا يعني أن كل إشارة هي لغة متحركة بتحرك وتغير وعي المتلقي، إذن فلا مجال للحديث عن علامات ثابتة سيميائياً داخل الخطاب المسرحي، كما أنه لا ينبغي أن يفهم من معنى إعادة الإنتاج عن المتلقي ما يفيد الطرح الأيقوني للعلامات، لأن هذا الطرح

يقف عند حدود إعادة الإنتاج الثابت أي أن التحليل الأيقوني يقف عند حدود الربط الميكانيكي الصوري بين الدال والمدلول. وعليه نحن لا نتفق مع جورج مونان حين يعتبر العلاقة بين المبدع المسرحي والمتلقي علاقة إثارة حيث يؤكد «.. أن المؤلف أو المخرج أو الممثل وحتى التقني يسعى بإلحاح إلى خلق الإثارة في الجمهور..» (٥) وهو بهذا يرفض مصطلح التواصل ويفضل مصطلح إثارة ونحن بدورنا لا يسعنا إلا أن نؤكد أن مصطلح تواصل بالمعنى المتعارف عليه في الدراسات الألسنية لا يعني بالحقيقة لفهم عملية التلقي داخل الخطاب المسرحي. فهو مصطلح يقتضي خلق علاقة من نوع مرسل/مُتلقي (بضم الميم) إذ يصبح المرسل هو الفاعل في حين يصبح المتلقي مجرد مستوعب الإرسالية لذا فالمنهج السيميولوجي يقترح علاقة أخرى غير علاقة التواصل هي علاقة تحرر الجمهور وتجعله مبدعاً إلى جانب المؤلف والمخرج والممثل والتقني. فالعمل المسرحي انطلاقاً من موقف سيميولوجي هو شبكة من العلامات التي تعمل على تحرير الجمهور من الموقف الموحد والنظرة الساكنة الثابتة إلى ما يحدث فوق خشبة المسرح. وحين نتحدث عن مفهوم التحرير انطلاقاً من العلامات المسرحية، إننا لا نقصد التحرير الملحمي كما يطرحه برتولد برخت(٦) من خلال تقنية التغريب والتباعد وإنما نقصد الفعل الإنساني الذاتي الذي يقوم به كل مشاهد وهو يتلقى الدلالة المسرحية. وفي هذا الصدد يمكن أن نسجل أن هذا الفعل يأتي نتيجة التكوين السوسيوثقافي للفرد، إلى جانب الاستعدادات الفطرية التي تتحكم في الذوق بدرجة لا يستهان بها. ومن ثم يمكن التأكيد على مسألة أساسية في التحليل السيميولوجي للمسرح وهي أن هذا المنهج يتجاوز التحليلات الألسنية وما بعدها كالبنيوية والبنيوية التركيبية والأسلوبية لأنه «.. منهج يعتبر المسرح خطاباً لا يقف عند حدود الأدبية والفنية والتقنية والعلمية..» (٧) فهو أدب لأنه يتضمن نصاً أدبياً أساسه اللغة والحوار والسرد وكل عناصر الأدب الأخرى، وهو فن لأنه يعتمد على فنون تعبيرية كالفن التشكيلي والديكور والمكياج وغيرها، كما أنه تقنية وعلم لأنه يعتمد على تقنية وعلوم الديكور والتصميم وغيرها كالنجارة والحدادة والخياطة والكهرباء والموسيقى من أجل العرض المسرحي، وبهذا تصبح لغة المسرح شاملة لا تقف عند حدود اللغة المنطوقة أو المكتوبة لأنها تتجاوز البعد الألسني لتصبح هي لغة الصورة والجسد والحركة والتقنيات الأخرى. وبهذا لا يمكن الحديث عن نص مسرحي واحد وإنما الحديث عن أربعة نصوص هي نص المؤلف ونص المخرج ثم نص الممثل والتقني وأخيراً

نص الجمهور وفي كل نص يقع تحول أو ما أسميناه بالإنتاج دون السقوط في الاستنساخ.

إن كل رمز أو دلالة معينة يرهص برمز أو رموز تؤدي إلى نصٍ ثانٍ وهكذا إلى أن تصل هذه الدلالات أو الرموز إلى الجمهور فيبدع بدوره نصاً آخر ليس من الضروري أن يكون ثابتاً أو نهائياً، لأن المهم في هذه العملية، عملية الإنتاج هو أن لا يستبعد النص – سواء كان للمؤلف أو المخرج أو التقني والممثل – هذا الجمهور وحين تتم عملية الإنتاج آنذاك يمكن الحديث عن جمالية التلقي وهي جمالية ليست نهائية بدورها ما دام هذا النص الذي أبدعه المتلقي ليس ثابتاً، لأنه يتطور بتطور المكونات الشخصية لهذا المتلقي.

الخطاب الأدبي المسرحي:

إن المنهج السيميولوجي يعتبر المستوى اللغوي وحدة من الوحدات الأخرى المكونة للعمل المسرحي ذلك أن الكلمة سواءً كانت مكتوبة أو منطوقة لا تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها العلامة، لأن الكلمة هي الخاص، أما العلامة فهي العام «..إذ أن الكلمة رمز وظيفي مرهون بحضارة أو ثقافة معينة، كما أن الصوت يرتبط بالكلمة المنطوقة ليصبح وظيفياً بدوره داخل حضارة أو ثقافة معينة كذلك..» (٨) حيث تتجاوز وظيفتها كرمز داخل الثقافة التي تنتمي إليها، ولنأخذ أي كلمة باعتبارها رمزاً معيناً لترى هل يمكن أن تتجاوز وظيفتها كرمز داخل الثقافة التي تنتمي إليها كما أن أي صوت لا يمكن أن يتجاوز وظيفته اللغوية داخل الثقافة التي ينتمي إليها فكلمة « ليل» تعني وقتاً معيناً من اليوم يبدأ بالغروب إلى الفجر، ولكنها تعني الجزيرة «LILE» بالفرنسية، وقد تعني شيئاً آخر في لغاتٍ أخرى. ولما كان المنهج السيميولوجي يعتبر الخطاب المسرحي شبكة من الدلالات المعبرة داخل سياق خاص هو الشفرة، فإن الجمهور المفترض إذن ليس من الضروري أن يكون هو الإنسان العادي السوي أو الكامل بيولوجياً ونلمح هنا إلى خصوصية الجمهور الذي يكون فيه من هو أصم أو أبكم، فكيف تتم عملية التلقي إذا كان المتلقي فاقداً لإحدى الملكات المساهمة فيها؟ لقد أشرنا إلى أن الخطاب المسرحي لا يوظف الأداة التعبيرية المكتوبة أو المنطوقة فقط كما هو الشأن في بعض الأجناس الأدبية المعروفة، وإنما يوظف مجموعة من الأدوات التي تصبح رموزاً أو إشارات وظيفية، وبهذا فالمتلقي الأصم يعوض الأداة السمعية المنطوقة بكل الأدوات التعبيرية المرئية كالديكور والأكسسوارات والرقص والإيماء وغيرها أما إذا كان أعمى فيعوض بدوره الأداة المرئية لكل الأدوات

السمعية، كاللغة الأدبية والموسيقى والمؤثرات الصوتية وغيرها. ويمكن في هذا الصدد أن نشير إلى التجارب التي انتبهت إلى ضرورة خلق الرموز الكونية الشاملة في العرض المسرحي من أجل خلق عرض كامل يتجاوز الحدود الجغرافية العامة أو التقاليد، فأسست بذلك ما يسمى بالعرض الشامل كما حاول ذلك أرتو في دعوته إلى مسرح القسوة الذي يؤسس خطاباً يكون فيه النص المكتوب ثانوياً أمام الإنارة والموسيقى والتقنيات الفنية الإخرى. يقول أرتو في هذا الصدد « .. أنا أضيف إلى لغة الكلام لغة أخرى، أحاول أن أعيد إلى لغة الكلام فاعليتها السحرية الكاملة وعندما أقول أنني لن أمثل مسرحيات مكتوبة بعد الآن، أقصد أنني لن أمثل مسرحيات تقوم على الكلمة والكتابة وأن الجزء الجسماني سيكون الغالب فيها، ولا يمكن أن يثبت هذا الجزء أو يكتب بلغة الكلمة العادية حتى الجزء الناطق المكتوب سيأخذ معنىً جديداً..» [٩].

الجمهور المسرحي:

عرف المسرح المعاصر كثيراً من التجارب التي تنادي بالتخلص من دكتاتورية المؤلف، فقد ركز ستانسلافسكي[١٠] على موهبة الممثل وقدراته الجسدية على خلق عرض مسرحي تصبح فيه لغة الجسد هي العلامة الدالة الرئيسية في الخطاب المسرحي، كما ركز غروتوفسكي [١١] على تقنية وأدوات السينوغرافيا، فكون ما أسماه بمختبر العرض المسرحي، في حين نادى بيتر بروك [١٢] بمسرح المخرج وهكذا كثرت التجارب التي بدأت تعني من أي وقت مضى دور العلامة المسرحية في الخطاب المسرحي دون الركون إلى علامة النص المكتوب فقط.

إن الجمهور حين يأتي لمشاهدة عرض مسرحي يأتي ومعه غايتين مهمتين: الغاية الأولى تكمن في المنفعة المعرفية أو الأيديولوجية التي يود تحقيقها، أما الغاية الثانية فتكمن في المتعة التي يبحث عنها هذا الجمهور، وبالطبع فالناقد لا يستطيع أن يقدر نسبة هاتين الغايتين عند الجمهور، وأن الجمهور ليس وحدة متجانسة حتى يستطيع هذا الناقد البحث عن الخطوات الجمالية التي يتبعها هذا الجمهور في عملية التلقي، وماذا يغلب في العرض المسرحي أثناء هذه العملية فالمعروف عن الجمهور العربي – وكذا أغلب النقاد العرب – أنهم لا يتعاملون مع العرض المسرحي كوحدة بنيوية من العلامات، وإنما يتعامل أغلبهم مع المنطوق أو المكتوب بنسبة مهمة وبهذا يفقد العرض المسرحي قيمته، كما تفقد عملية التلقي جماليتها، بل فاعليتها الشاملة.

إن العرض المسرحي كما ذكرنا وحدة سيميولوجية تتركب حسب مؤهلات المتلقي وبهذا يصير العرض المسرحي بعد أن يصل إلى الجمهور « .. شبكة من الوحدات السيميوطيقية تنتمي إلى أنظمة مختلفة متآزرة..» [١٣] لكن المتلقي العربي كما رأينا لم يصل بعد إلى مرحلة التعامل مع العلامة بصفته خطاباً ذا حمولة فكرية وجمالية، لأنه ألف (كسر اللام) التعامل مع المنطوق دون المرئي. والمسرح قد يستغني عن المنطوق، لكنه لا يستغني عن المرئي أبداً. ولا أدل على ذلك من وجود فن البانتوميم [١٤] الذي يصبح فيه الحوار هو حوار الجسد والأدوات المكملة للعرض. وهذا يعني أن الأداء الميمي يحمل بذاته نصاً معيناً ولكنه ليس نظاماً منطوقاً بالضرورة «..فالنص المكتوب موجود في العرض المسرحي كرموز لغوية صوتية فقط..» [١٥] بينما جماعة مدرسة براغ تؤكد أن كل ما هو موجود على خشبة المسرح هو علامة. إن العرض موجود كرموز سمعية – بصرية، صحيح أن العرض يشكل لحمة العرض المسرحي، ولا يمكن التفكير في مسرحية بدون نص حتى وإن لم توجد الكلمات. فالمسرح الميمي نفسه لا يمكن أن يقوم بدون نص، لأن المتلقي هو الذي سيترجم – في حدود معينة– باللغة المنطوقة الرموز التي تحملها الصور المقدمة فوق الخشبة عن طريق الممثل وتشخيصه، أو عن طريق الأدوات الخاصة بالعرض، «.. إذ أن النص يمر عبر شبكة حيل الإخراج إلى ذهن المتفرج دون أن يمر على لسان الممثل..» [١٦] وعليه فإن عملية التلقي تتطلب التعامل مع العرض المسرحي انطلاقاً من معرفة فنية وعلمية بمختلف وسائل الأداء السمعية والبصرية والحركية التي هي ضرورة في فن المسرح.

الممثل والتقنيات:

ونحن إذ نتحدث عن العناصر الدرامية باعتبارها رموزاً لا نستثني طبعاً تقسيمات الخشبة والتقنيات الفنية – فهذه العناصر ليست ثابتة ولا نهائية في أبعادها وحمولاتها، وإنما تأخذ كل مرة بعداً أو أبعاداً انطلاقاً من السياق الذي توظفت فيه، فالسياق وحده هو الذي يحدد وظيفة أو علامة الوحدة أو العنصر المسرحي. ولما كان الممثل هو الأداة المتحركة الأساسية والمحورية في تكوين الوحدة الديناميكية المكونة للخطاب المسرحي فإننا نؤكد أن نجاح أو فشل عملية التلقي مرهون بدرجة كبيرة بنجاح أو فشل الممثل في الربط بين عناصر العرض المسرحي، وذلك انطلاقاً من ايماءاته وتلويناته الصوتية والجسدية، وهذه التلوينات والايماءات تحمل حمولة فكرية وجمالية في إطار السياق الخاص الذي تقوم فيه لهذا ليس ضرورياً أن نفس الإيماء يكون بنفس الحمولة دائماً مادام السياق يتغير باستمرار. فالممثل الجيد لا يحقق التواصل الناجح دائماً إذا لم تكن مكونات العرض المسرحي متلاحمة ومركبة تركيباً جمالياً يؤدي إلى الهدف الأساسي وهو إيصال الإرسالية. ومن ثم فإن الحديث عن جمالية التلقي في نظرنا لا يمكن إلا داخل العرض المسرحي نفسه وليس خارجه، إذ من غير المعقول أن تخلق جمهوراً يستوعب العناصر والرموز التعبيرية كما لو كانت هذه الأمور قاعدة تطبق بشكل صارم خاصةً إذا علمنا أن الخطاب المسرحي عالم من الرموز التي لا يمكن للمتلقي أن يفكها إلا بواسطة شفرات ليست ثابتة ولا نهائية، ما دام ما يعكسه كل نظام مسرحي من مواقف ونظم يشكل شفرة «.. فالمسرح لا يبنى على الواقع الحقيقي دائماً، وإنما تتدخل عناصر تحليلية وغير منطقية في تكوينه..» [١٧] والشفرة هي التي توحد بين هذا الكل لتجعل منه إبداعاً متجانساً في العناصر رغم ما قد يبدو للجمهور من غرابة ولا منطقية فوق الخشبة المسرحية.

ومن هنا تكمن صعوبة التوسع في الحديث عن جمالية التلقي وكما عرفنا سابقاً بأن العمل المسرحي هو شبكة من العلاقات التي فيها أدوات سمعية وبصرية غير نهائية في مدلولاتها، كما أن الجمهور المسرحي لا يشكل وحدة متجانسة.

ولاشك أن الصعوبة ستزداد كلما أقتربنا من جمهور لا يملك تقاليد مسرحية كما هو الحال في الوطن العربي. لذلك طبيعي جداً أن كتاباً ينادون بتكوين مدارس تختص بعملية التلقي، وبمدارس الجمهور المسرحي.

ويبدو أن مسألة التفكير في جمالية التلقي قد بدأ مع أكبر الحركات الفكرية التي ثارت على الشكل المسرحي الأرسطي وكان بريخت من أكبر كتاب المسرح الدرامي الذي

شغل المتلقي (الجمهور) حيزاً مهماً من اهتمامهم. فمن خلال مدرسته في المسرح الملحمي دعا الكاتب الألماني بريخت إلى جعل الجمهور طرفاً معيناً وفاعلاً في العملية المسرحية، وذلك عن طريق تقنية التغريب.

وهي تقنية إذا كانت لها حمولتها الأيديولوجية الواضحة والمعروفة. تحمل حمولة جمالية يترجمها فعل التباعد على مستوى الأداء المسرحي.

وقد بدأ الاهتمام بجمالية التلقي بوعي متقدم وعقلاني في المسرح العربي منذ أواخر الستينات، حيث صار المبدعون والنقاد يفكرون في صيغة مسرحية تقترب من وجدان الأمة ومن الذاكرة الشعبية، أي خلق تواصل جماهيري من بين الخشبة والجمهور، وبالفعل ظهر في هذه الفترة مبدعون ومنظرون دعوا إلى شعبية المسرح وأصالته، كما هو الأمر مع تنظيرات توفيق الحكيم وسعد الله ونوس ويوسف إدريس وعلي الراعي وعز الدين المدني ومسرح الحكواتي اللبناني والمسرح الاحتفالي والمسرح التجريبي في مصر ثم بعض المحاولات التأصيلية الأخرى التي اعتمدت على استنطاق الذاكرة الشعبية كتجربة الفريد فرج وقاسم محمد ويوسف العاني والطيب الصديقي وعبد القادر علوله من الجزائر ومحمد الماغوط من سوريا وغيرهم.

إن هذه التجارب – النظرية والعملية – تسعى بإلحاح وبمواقف ورؤى مختلفة إلى تقريب الخطاب المسرحي من وعي وذوق الإنسان العادي ولعل الصدى الذي خلفته هذه التجارب دليل على جرأتها وتأسيسيتها في الحركة المسرحية العربية.

الاستنتاجات

١- إن المنهج السيميائي يعتبر كل ما فوق الخشبة علامة بل حتى المتلقي داخل القاعة هو جزء من العرض المسرحي، لذا فإن النظر إلى العمل الفني ينبغي أن يكون في كليته وصيرورته لأن كثير من العلامات لا تحدد جمالياً أو معرفياً في لحظة المشاهدة الأولية مادام المتلقي يقوم بمجموعة من السلوكات أو الاستجابات قبل وأثناء وبعد العرض.

٢- إن الجمهور المتلقي ليس وحدة متجانسة تلتقي كلياً في أذواقها وأفكارها ومواقفها ولهذا فإن الحديث عن الجمهور المتلقي هو الحديث عن عينة وهي فئة محدودة لا يمكن أن نقيس عليها آثار جمالية التلقي ولهذا فإن المقياس ينبغي أن يكون على النص الأدبي باعتباره معطىً جمالياً أكثر مما هو معطىً معرفياً أو فكرياً.

٣- إن العمل المسرحي وحدة سيميوطيقية معبرة عن شفرة محدودة سلفاً بين المبدع والمتلقي وهذه الشفرة ليست حكراً على المبدع المؤلف أو المخرج أو الممثل وإنما هي الرابط الفاعل بين الجمهور والمبدع ليصبح هذا الجمهور مبدعاً بدوره إضافة إلى تحرره وجعله إلى جانب المخرج والمؤلف.

٤- إن النص المسرحي يتطور بتطور المكونات الشخصية للمتلقي ولما كانت هذه المكونات تخضع في تطورها أو تغييرها للواقع فإن موقف المتلقي من العلامات المسرحية سيبقى موقفاً مرحلياً وبهذا نحصل على مسرحيات متعددة بدلاً من مسرحية واحدة أو نصاً واحداً.

٥- إن التعامل مع العرض المسرحي يبدأ انطلاقاً من معرفة فنية وعلمية بمختلف وسائل الأداء السمعية والبصرية والحركية التي هي ضرورة في فن المسرح.

المصادر والهوامش

---

١ – قاسم، سيزا – مدخل إلى السميوطيقيا – سلسلة عيون المقالات – الجزء الثاني – ص٧٨.

٢ – أوليفا – سيزر – النص المسرحي ومقوماته – ص١٠٢ – جامعة مورسيا ١٩٨٥.

C. Oliva Olivares – El texto teatral – Uni – de Murcia – P. 102- Espana – Murcia.

٣ – نوريس، كريستوفر – التفكيكية، النظرية والممارسة – ت. د. صبري محمد حسن – ص١٧٣– دار المريخ للنشر – الرياض – المملكة العربية السعودية. ١٩٨٩.

٤ –أوليفا – سيزر – النص المسرحي ومقوماته – ص٢١٠– (المصدر السابق، ٢).

٥ – إيلام، كير – سيمياء المسرح والدراما– ت. رئيف كرم –ص٦٩ – المركز الثقافي العربي – لبنان – ١٩٩٢.

٦ – برتولد برخت– كاتب مسرحي ألماني يدعو إلى نظرية المسرح الملحمي.

٧ – النادي. عادل – مدخل إلى فن كتابة الدراما – ص٢٨– نشر مؤسسات الكريم بن عبد الله – تونس ١٩٨٧.

٨ – كارمن. دل ماريا – السيمياء في العمل الدرامي – جامعة سرقسطة – ص٣٠٢– أسبانيا.

C. del Carmen – La Semiologia en la obra dramatica – P202- Universidad de Zeragoza. 1986.

٩ – سعد. سامية – الدلالة المسرحية – عالم الفكر الكويتية – عدد ٤ مجلد ١٦– ص٧٣–١٩٨٠.

١٠ – ستانسلافسكي – مخرج مسرحي روسي يدعو إلى مدرسة جديدة في التمثيل المسرحي.

١١ – غروتوفسكي– مخرج مسرحي بولوني يدعو إلى مدرسة جديدة تسمى (المسرح الفقير).

١٢ –بيتر بروك – مخرج مسرحي انكليزي يدعو إلى مدرسة إلى اتجاه جديد في الإخراج المسرحي.

١٣ –قاسم، سيزا – مدخل إلى السميوطيقيا – سلسلة عيون المقالات – الجزء الثاني – ص١٠٣.

١٤ – بانتوميم : تمثيل صامت.

١٥ – آنا، أوبزرفلد. نقد الرواية – برشلونة – ص٣١٠، ١٩٨٦.
Ana Ubarfeld – la critica de la Novela – Barcelone. Espana- 1986.

١٦ – إيلام، كير – سيمياء المسرح والدراما – ت. رئيف كرم – ص٩٦– المركز الثقافي العربي – لبنان – ١٩٩٢.

١٧ – نوريس، كريستوفر –التفكيكية، النظرية والممارسة – ت. د. صبري محمد حسن – ص٢١٨– دار المريخ للنشر – الرياض – المملكة العربية السعودية. ١٩٨٩.