الملقي والمتلقي
المستويات العلاقاتية البينية في العرض المسرحي

د .زهير كاظم الشمري
كلية الفنون الجميلة

١ – إشكالية المستويات البينية :

الاختلافية الصنفية شكلاً ولغة استناداً إلى الصياغات الأدبية للنصوص المسرحية تؤسس وفق الطرائق التقليدية في الإخراج لشكلانية العرض ، حيث تتمظهر تلك الاختلافيات في طرائق الأداء والحركة وإنشائية المشهد المرئي ، رغم العديد من الاجتهادات والرؤى التفسيرية المغايرة التي قد ترتكز في الكثيرة من الأحيان على مصدر أو نص بذاته فالعروض الكلاسيكية لها إحاطة واحتواء لماهيتها التنظيرية بالوجوب لكي تكون هي الكلاسيكية بذاتها كعرض منظور من خلال أداء ممثليها وصناعة شخصياتها وإنشاء مفرداتها البنائية والعلاقات فيما بين تلك المفردات وكذلك الرومانسية والطبيعية والواقعية وغيرها من تلك التي سميت بالمذاهب المسرحية .

ولأن ومن وجهة نظر المتمردين من المبدعين المسرحيين ، أن تلك الشرطيات البنائية النصية التي لا بد من انعكاسها على الإنشائية الشكلية للعرض ، قيداً يسجن الإبداع الفني في زوايا ملئها النور المكبوت والراغب في إضاءة الفضاءات الإبداعية التجديدية المغايرة لما هو سائد ، وجب ابتكار فعل ما ، أو فكر ما ، أو طرائق أخرى مبتكرة في صناعة العرض المسرحي ، متمردة على الأطر التقليدية الجامدة التي تحيد مساحة الانطلاق نحو التحرر من الهيمنة السلطوية الانتمائية للنص المسرحي فكان التجريب كسر الوراثية النمطية ، وخلق الرؤى البانورامية الشكلية والفكرية الآنية المحطمة لكل الوجوبيات الإجبارية التي يشيدها سلفاً المرجع / النص ، من هنا جاءت

إبداعات (ستانسلافسكي وميرهولد وكوردن كريج وآبيا) وغيرهم الكثيرون من المبدعين المسرحيين .

ولم يقتصر تمرد التجريبيون على صناعة العرض المسرحي المبني على نص تقليدي – إن جاز التعبير – فحسب ، بل تجاوز إلى هيكلية النص البنائية ، المشهدية والفصلية ، وغاير في طرائق صياغة الأفكار ومفردات اللغة والتعبير ، وعاد بالعلاقة بين الملقي والمتلقي إلى العتيق من الزمان حين كانت العروض المسرحية تحوي الجميع ، الملقي والمتلقي ، في علائق طقسية ، فجاءت تجارب (برشت) ومن قبله (بسكاتور ورينهارت) وآخرون بعدهم .

وأخذ الاجتهاد في تطبيق طرز الإخراج والتمثيل التي أحاطت نتاجات المسرح العالمي ، أخذ ممارسات وصور وخروجات وخروقات وإبداعات متلونة هدفت إلى جعل العرض ليس تابعاً أو ترجمةً أو صدىً للمرجع / النص بل أسست إلى نص آخر سمي (بنص العرض) ، فكانت الاتجاهات الحديثة المعارضة والمخالفة للتقليدي على كافة المستويات التركيبية والدلالية والعلائقية البينية لطرفي المعادلة الملقي والمتلقي .

ولا يعني ظهور الجديد من الصيغ الإنشائية الإبداعية سواء على مستوى كتابة النص أو صناعة العرض ، الغاءاً لما للأطر التقليدية من حضور وإبداع ، بل أن سدنة المذاهب والاتجاهات والمدارس التقليدية والتجريبية والحديثة راحوا يتبارون فيما بينهم في خلق الإبداع والإبهار كل وفق سياقات انتساباته المذهبية الفكرية والاعتقادية الفنية ، ومع هذا التنوع والتعددية الإنتاجية ، تعددت مستويات العلاقات ما بين الملقي والمتلقي فكان هدف هذا البحث هو تأشير تلك المستويات ، وفق التنوع المدرسي والمنهجي والاتجاهات الحديثة في الإخراج ، وأنماط الأداء الفردي والثنائي المتبادل ، والجماعي .

إذن ما هي تلك المستويات من العلاقات بين الملقي والمتلقي في العرض المسرحي ، سؤال سيحاول الباحث الإجابة عليه في الآتي من السطور والوريقات ..

٢ – وهم الفراغ ما بين الكائن والممكن :

منذ فعلة الوهم التي أبدعها (فاكنر) حين أضاء المنصة وأظلم الصالة ، عازلاً بينهما بوساطة ذلك الفراغ المكاني الذي يسمى (حفرة الأوركسترا) التي اختبأ عازفو أنغامه فيها أثناء العرض ، تلبية لرغباته وتماهياته بضرورة أن يدرك المتلقي أن عالم الصالة الذي يتموضع فيه ليس كعالم المنصة ، حيث الأول عالمه الواقعي والآخر مثالي ليس كالكائن أو جزءاً منه ، بل الواقع كما يجب أن يكون ، منذ تلك الفعلة ، صار الإيهام مبدأ أساسياً في بنية العرض ، وصار عالم المسرح ، هو العالم الافتراضي البديل ، المغاير في ترسيماته الحديثة وطروحاتها وحلولها الاحتمالية حيث المتتاليات من الأفعال والأفكار التي لها قدرة التأثير في نمو وديمومة الحياة وبناءاتها المتجددة ، من خلال التركيز والانتقاء ، التركيز على موضوعة ملموسة منتجة بطرائق معينة لها محدداتها البنائية القادرة على إثارة الجدل والجدال وخلق التفسيرات المفاهيميه المتسربة عن الذات المتلقية وفق بناءاتها الفكرية والاعتقادية ، والانتقاء لملفوظات وأحداث الحياة اليومية المعادة التشكيل والتركيب بصيغ تحولية انسيابية وتوليفات إبداعية ، تضفي مسحة الجمال المدرك على خشبة المسرح دون الحياة رغم وجوده في الحياة ذاتها مع تأكيد المغايرة بين العالمين من خلال الأضواء المتمايزة التي تحتوي فضاء الخشبة من جهة ، والعتمة التي تلف الصالة والمتلقي معاً كأنها حجب تستر عوراته – أي المتلقي – التي يراها أمامه وهي تتكشف بلا قيد أو التواءات توفيقية ، من جهة أخرى ، إنها صورة المسرح المنشأة من المتناقضات من العوالم الدرامية ، هذه العوالم التي (تكون فرضية " كأن " ذلك أن الحضور يتعرف عليها كحالات لمسائل امتناعية "غير حقيقية " شرط أن تجسد كأن في اطراد فعلي هنا الآن .. ويمكن للمشاهد أن يفسر كل ما يجري على المسرح اتفاقاً في ضوء قاعدة " كأن " العامة) [١]،

[١] – ايلام ، كير ، سيمياء المسرح ، تر ، رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ص ١٥٧

والكأن هنا تَمَثُّل افتراضي للتأكيد والتعارض ، ذلك إننا كذوات ، كلنا نُمثل في الواقعين الموضوعي والمتخيل ، إلا أن الأول غير خاضع للنقد أو الإشارة إليه من قبل الذات الفاعلة أو الذوات الرائية لحظة الفعل على انه فعل سوء غير مقبول ، أما الثاني فانه قابل للتأويل والنقد والمجادلة والإشارة إلى الشخصية المسرحية على أنها هي الفاعلة لما يقع على الخشبة من أحداث أو ما يسمع من أقوال خارجة في بعض أجزاءها أو مكوناتها عن الاتفاق والأعراف الجمعيين ، لذلك يكون النقد فعل هدم وتكسير لما هو مرفوض من أفعال الآخر ، مثلما هو محاولة التبرؤ والتطهر من هذا الفعل الذي تجد الذات الرائية أنها قد مارسته أو باركت ممارسته من قبل الآخر في لحظة ما في الواقع المعاش ، هذه تأشيرة للاختلافات البينية من الناحيتين السيكولوجية والادعائية ذاتية كانت أم جمعية .

ومع تطور هذا الفن أوجد أصحاب المسرح التقليدي لمبدأ الإيهام هذا وظيفة آلية ، وخصوصاً منظرو المسرح الواقعي حيث تمادوا في ادعاءاتهم وتصوراتهم أن هناك حاجز بين العالمين أسموه (الجدار) تكون للمشاهد القدرة على اختراق جزيئاته الصلدة في حين انه حدود صعبة التجاوز أو الاختراق من قبل الممثل بفعل الامتناع الإرادي ، لغرض امتلاك الحرية في الأداء والحركة دون رقيب . ورغم هذا الفعل القصدي إلا إننا – كمشاهدون – ندرك ونحن نجلس في الصالة أننا ومَن على المنصة يحتوينا عالم أو مجتمع واحد إلا أننا مع هذا نعيش مجتمعين :

(المجتمع الأول معطى ، جاءنا أو جئناه من غير آن نختاره كما هو الآن – في معناه ومبناه – الصدفة وحدها ربطت بيننا وبينه ، فكان لا بد أن يصبح لنا قوقعة وسجناً ومنفى . أما المجتمع الثاني فهو المسرح ، فضاء آخر

وزمن آخر وأخلاقيات أخرى واحساسات جديدة ، مجتمع أوجدنه الضرورة لتأمل المجتمع الأول وتفسيره وتغييره)[1].

ولأن في النفس رغبة في التمرد واجتياز الحواجز التي ما بين العوالم ، كان القفز فوق الإيهام وهدم الجدار الرابع ، وخلق اصنافيات جديدة من تراسيم وصور الإبداع ، يكون الكائن والممكن في تصادم آني لحظوي على جميع الخطوط والمسارات ، تصادم بين المكتوب والمنظور بين المتحرك في أعلى الصالة والساكن في أسفلها ، بين سعادة المثير ودهشة المتفاعل ، ليعاد ترتيب الحياة القابلة للتدبير والتطوير من خلال الإحاطة بمفرداتها الإنشائية ومدلولاتها الجديدة المتجددة ، فيصير الكل مبدعاً لكل الرؤى والأفكار والمفاهيم المتطورة .. هذا هو الطريق الذي سلكه أصحاب الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في تجاوزهم لحدود التقليدي والسائد من طرز وأنماط العلاقة بين الملقي والمتلقي ، فصارت الصالة هي المنصة والمنصة هي الصالة ، وقد يستبدل الاثنان بمواقع أو أماكن أخرى لتقدم فيها العروض دون منصة أو جدران أو مقاعد تفرض بعض القيود السلطوية على الحاضرين المنتجين ، ملقين ومتلقين ..

٣- أنماط الخطاب المسرحي وتشكل العلاقات :

أ- المتلصص :

فيرا : انه نائم .. ما الطفك يا رب ، فمن سينقذه الآن من يدي ؟ هذا هو ..هذا الديموقراطي الذي صار ملكا والجمهوري الذي لبس تاجاً ، والخائن الذي كذب علينا .. لقد صدق مايكل ..انه لا يحب الشعب . . ولا يحبني أيضاً (تنحني عليه) آه .. إني لأعجب كيف يمكن للسم أن يكمن وراء هاتين الشفتين الجميلتين ؟ ولكن ألم يكن ذهب شعره أكثر بريقاً منه الآن ؟ أم أن لبس التاج قد أفقده لونه .. ولكن ها هي ساعتي قد حلت .. ها هي ساعة

[1] – برشيد ، عبد الكريم ، المسرح الاحتفالي ، ليبيا – مصراته : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ص ١٤٨ .

الشعب والحرية قد آنت . أني وإن كنت قد قضيت على جميع عواطفي وعلى جميع نوازع الطبيعة في نفسي فلم أكن لأتصور أن القتل بهذه السهولة .. طعنة واحدة وينتهي كل شيء .. وبعدها أغسل يدي سالمة .. أغسل يدي .. خذها فاني سوف أنقذ روسيا ، خذها فاني أقسمت عليها . (ترفع الخنجر لتغمده بالقيصر) [1]

هذا النمط من الخطاب له سماته المعمارية المغايرة ، كونه فردي تتحاور الشخصية مع ذاتها بوساطة الكلمات والرموز والإحالات والسلوكيات المتعددة والمتنوعة ، لترسم لنا نسقاً اتصالياً ينتج نمطاً خاصاً من العلاقة بين الملقي والمتلقي لها مميزاتها ونتائجها المؤسسة وفق آليات التحاور الوسيط بين المباشرة واللا مباشرة ، حيث يكون المتلقي في موضع المتلصص ، المنصت المقتنص للمعاني والأفكار ، لما للنص من حاملات للدلالة قادرة على إعانة الملقي على إنتاج المعنى والمتلقي على إعادة إنتاجه وفي بعض الأحيان يذهب المتلقي إلى ابعد من ذلك فيرى نفسه الآخر _الممثل _ في حين يرى الممثل في المتلقي ، الآخر الذي يحتكم إليه في قياس فعلته من خلال ضوابط التراسل الآنية أثناء أداءه لما نسميه (المونولوج) والتي تفرض قسراً هكذا أنواعاً من الأحاسيس سواء لدى الملقي آو المتلقي الذي يعيش مع هكذا نمط من الخطاب ضمن دائرة مستويين من العلاقات البينية :

أ. متلقي في وضع السكون دون المشاركة والإنتاج الآنيين .

ب – يصبح هو الشخصية المسرحية الأخرى التي يتبادل الملقي الحوار إياها ، فيكون مشاركاً بالفعل آو رد الفعل داخلياً من خلال انفعالاته اللحظوية ، وخارجياً من خلال تصاوره وتحولات ردود

[1] – وايلد ، أوسكار ، مسرحية الفوضويون ، تر ، عبد المجيد حسيب القيسي ، بيروت : الدار العربية للموسوعات ، ص ١٩٤ .

أفعاله البادية على وجهه ، والتي تكون بمثابة شكل تلك المشاركة في بنية العرض لحظة العرض .

ويكون هذا المستوى من العلاقة حاضراً إذا كان الملقي يمتلك ما نسميه (بالحضور أي قدرة الشخص على أن يكون مؤثراً ومحسوساً بين الآخرين عند كلامه أو حركته أو حتى مجرد ظهوره بينهم ولو صامتاً) [1]، ذلك أن فعل الحضور يتجوهر في خلق نمط من التوحد أو التجانس بين الملقي والمتلقي من خلال ضوابط التراسل وآليات التحاور الآنية في ذات الزمان والمكان الحاصل فيهما فعل التفاعل الدرامي اللاشعوري بينهما .

وربما يتنبه البعض منا إلى أمر شبه غائب ضمن الزمن الحياتي المستقطع للفعل الدرامي أو العرض المسرحي ، ذلك هو آن الممثل حين يعتلي خشبة المسرح بتفرده الجسدي قد لا يكون تأثيره في المتلقي ذاتياً خالصاً ، بل أن هناك مجموعة عناصر أخرى تعينه على فعل التأثير هذا ، فهناك النص المسرحي بكل صياغاته وترميزاته ودلالاته الظاهرة والمخبوءة ، وهناك المخرج ورؤاه وتصوراته وآلياته القادرة على نقل كل ما هو ليس بمادي منتج من قبل العقل والخيال ، إلى ماديات منضبطة ومقننة فوق الخشبة بدءاً من كيفيات إلقاء وصناعة مفردات الخطاب إلى الحركة والعلاقات ما بين عناصر العرض المسرحي ، وضبط وتنظيم الإيقاع ، كما أن هناك العناصر التقنية ، كالموسيقى والإضاءة والديكور والأزياء والإكسسوار ، وألوانها بدلالاتها الإيقونية والرمزية والإشارية ، هذه العناصر حاضرة وفعالة في صناعة الجو العام والحالات والمواقف ذات المكونات القيمية ، الجمالية والفكرية والعاطفية ضمن هذا الزمن ، لكن هذه العناصر

[1] –سعد ، صالح ، الأنا – الآخر ، الكويت : عالم المعرفة – العدد ٢٧٤ ، ص ٤٦ .

وتأثيراتها غير محسوبة آنياً لدى المتلقي ، ولكن يشار إليها لاحقاً بعد نهاية العرض ولو همساً .

ب- الساكن :

(باريس : إني سعيد بلقاء سيدي وزوجتي ! .
جوليت : ربما يكون ذلك ، سيدي ، عندما أكون زوجة .
باريس : ربما هذه سوف تصيح حقيقة يوم الخميس القادم يا حبيبتي.
جوليت : كل ما قدر لنا آت .
الراهب لورنس : ذلك هو القول الصحيح .
باريس : هل آنت قادمة للاعتراف لدى هذا الأب ؟
جوليت : لأجيب على ذلك عليَ أن اعترف لك .
باريس : لا تنكري انك تحبينني .
جوليت : إني اعترف لك إنني أحبه .
باريس : هذا ما ستفعلينه ، إني متأكد من أنك تحبينني .
جوليت : لو أفعل ، سيكون لذلك قيمة أكبر ،
إذ تكلمت بغيابك لا بحضورك .
باريس : يا لروحك المسكينة،إن دموعك قد أساءت إلى وجهك كثيراً
جوليت : لقد حققت الدموع نصراً ضئيلاً
لأنه كان سيئاً قبل أن تؤذيه .
باريس : لأنك تخطئين بحقه أكثر من الدموع بهذه الكلمات .
جوليت : ليس هذا افتراء ، سيدي ، بل الحقيقة
وما أقوله ، أقوله عن وجهي .
باريس : إن وجهك لي ، وأنت تفترين عليه .
جوليت : ربما يكون الأمر كذلك ، انه لم يعد لي .

هل أنت متفرغ أيها الأب المقدس ؟

أو أوافيك مساء عند الصلاة ؟

الراهب لونس : إن وقت فراغي هو رهن مشيئتي

سيدي ، علينا أن نكون لوحدنا الآن .

باريس : لا قدر الله أن أعكر مثل هذا الطقس

جوليت ، سأيقظك باكراً يوم الخميس

وداعاً ، حتى ذلك الوقت ، واحتفظي بهذه القبلة المقدسة)[1].

يرتسم لنا من خلال تلك الصياغات الحوارية التي بني عليها النص الشكسبيري ، نمطاً آخر من الاتصال ، حيث تترتب الأفكار والمعاني والدلالات على هيئة أفعال وردودها ، وتساؤلات وإجاباتها ، ومحاورات فكرية متصارعة ، وعلاقات عاطفية متبادلة أو متعارضة ، يشترك في صناعتها أكثر من شخصية واحدة تفترض وجود عدد مماثل من الممثلين لأدائها . وبما أن تلك الحوارات متبادلة ما بين الشخصيات عبر الزمن التكويني للمشهد أو الفصل أو العرض ، فان خطوط الرؤية ومصادر التلقي بالنسبة للمتلقي ، تتوزع وتتنوع وفقاً لتعدد وتنوع الشخصيات المسرحية والمساحة المتاحة لكل منها في صناعة الأحداث والمواقف ، وبذلك تتمظهر البنيات الفكرية المستقبَلة آنياً من قبل المتلقي أثناء العرض بتمايزات متعددة ودرجات مختلفة نتيجة اختلافات وتمايزات مصادر البث وما احتوتها من بناءات طبيعية واجتماعية ونفسية .

وهنا تكون مستويات العلاقات البينية ، تبادلية ما بين الشخصيات المسرحية ذاتها ، لكنها سكونية ما بين الملقي والمتلقي الذي يكون لحظتها مستقبِلاً لما يجري دون القدرة على الفعل أو

---

[1] –شكسبير ، وليم ، مسرحية روميو وجوليت ، عربي – إنكليزي ، ط١ ، بيروت : دار البحار ، ص ص ٣٠٢ ، ٣٠٦ .

المشاركة أو التغيير في مجريات الأحداث . انه في وضع الصمت الظاهري آنياً ، والذي يتحول لاحقاً في الزمن الواقعي بعد العرض مصدراً للكثير من الأفكار والتأويلات الاستنتاجية التي يستقرأ المتلقي ملامحها من خلال استرجاعاته الذاتية لما حدث على الخشبة أثناء العرض . ولعل السبب في سكونية المتلقي لحظوياً يعود إلى منهجية بنية العرض في ما يمكن تسميته بالمسرح التقليدي ذلك أن :

(المسرح الدرامي يعد مسرحاً وهمياً إذ أن الممثل ، كما يسمح به فن التمثيل ، يصبح مشابهاً ومطابقاً للنموذج والشخصية التي يصورها على خشبة المسرح ، انه لا يحرك المشاهدين ولا يهزهم نحو تفكير انتقادي عن أفعاله وأعماله أمامهم، كما أن هذا المسرح يضفي الحذر على المشاهد .. .. إن الجدار الرابع (الجمهور) هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثل) [1].

إن المشابهة والمقاربة مع الشخصية الدرامية ، التي يحاول المؤدي الوصول إليها لحظة الفعل ، إنما هي فعل إيهام بوجودها بهدف خداع المتلقي بهذا الوجود . كما أن الجدار الرابع / العازل ما بين عالم المنصة الافتراضي وعالم الصالة الواقعي يكون بمثابة الحد المانع لأية مشاكسة من قبل المتلقي للتأثير في صناعة العرض وبالتالي فان هذا النمط من الاتصال يجعل المتلقي في وضع السكون والاستقبال الصامت كونه _ وهذا إحساسه خلال زمن العرض _ خارج حدود الحدث ، لأن الحوارات متبادلة ما بين الشخصيات المسرحية ، وكذلك الأفعال وردودها ، وما عليه سوى الاستقبال بهدوء ، وقد يدفعه تنامي الأحداث وتطوراتها وخروج البعض منها عن سياقات العقل

[1] – رشيد ، عدنان ، مسرح برشت ، بيروت : دار النهضة العربية ، ص ، ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

والمنطق إلى الرفض بهمس ، أو القبول الخَجِل المعبر عنه بابتسامة أو آهة أو حركة موضعية ، ولكن ليس لهذا أي تأثير آني على العرض ، ولكن قد يعمد القائمون على العرض الإفادة من ذلك لإحداث بعض التغييرات في صناعته وتقديمه بصيغ جديدة في اليوم القادم .

ج – الفاعل المنتج :

(راعية البقر :

جمهورنا الكريم

نحن لن نزن المرح بميزان الصيدلي

بل كما توزن البطاطس ، بالقنطار

وربما لجأنا إلى الفأس

نستخدمه من حين إلى حين

سنعرض عليكم الليلة إذاً

حيواناً عاش فيما قبل التاريخ

هو صاحب الضيعة

الذي نسميه اليوم بالإقطاعي

كل هذا هو ما نرجوا أن تروه

في روايتنا عن السيد بونتيلا)[1]

هذه الملفوظات اللسانية السردية المباشرة ، تطرح لنا نمطاً خطابياً له مغايراته وتميزاته الخاصة كونها تحط في ذهننا ووعينا بيسر وسلاسة لأنها أولاً من ملفوظات ومقولات الحياة اليومية وثانياً لا وسيط ولا موانع ولا وسائل ايهامية أو عزلية تحول بين قائلها ومستقبلها .

[1]– برخت ، برتولد ، مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي ، تر ، عبد الغفار مكاوي ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، سلسلة مسرحيات عالمية _ العدد ٢١ ، ص ٣٣ .

هذه المباشرة الخطابية ، شكل إشباعي لحاجة ملحة فرضتها طبيعة البُنى النفسية والاجتماعية والسياسية التي أورثتنا إياها حربي العالم في القرن الماضي ، حيث ظهر ما سمي بالمسرح السياسي ثم بعد ذلك المسرح الملحمي الذي هو إستراتيجية بنائية ، لغوية تتصف بأنها نثرية شعرية ، سردية حوارية ، فصحى وأحياناً بعض المفردات العامية . وشكلية ، تبنى على مشاهد قصيرة ولوحات عديدة ، وإعادة صياغة المنحى البصري للعرض المسرحي من خلال تجاوزه لما يسمى بالجدار الرابع والحدود الفاصلة بين المنصة والصالة ، وبالتالي التمرد على الإيهام القصدي الذي يبنى عليه العرض المسرحي التقليدي ، كما إنه ترسيمة جديدة لوظيفة المسرح بإحالتها من ترفيهية إلى تغييرية ، بنائية ، تشاركية ، أنها مقترح تنظيمي لعلاقة افتراضية جديدة بين الملقي والمتلقي يتحكم العقل في بلورتها وليس العاطفة ، وتحتويها المشاركة في صناعة العرض باعتماد مبدأي التعليم والتسلية .

ويرى (برشت) منظر المسرح الملحمي ومبدعه ، أن قدرة المشاهد على النقد ومشاركة الممثل في تأمل المعاني العقلية والفكرية وتأويلاتها ، تنبع من علة التغريب الذي هو (دعوة للجمهور لكي يتوقف ، وهو يعني القطع ، يعني التدخل ، يعني وضع شيء في حزمة الضوء ، يعني أن يعاد النظر في الأشياء والأحداث ، وهو فوق كل هذا دعوة للمتفرج لكي يعمل بنفسه بحيث يكون مسؤولاً أكثر عند تقبله ما يراه واقتناعه به باعتباره شخص ناضج)[1].

والتغريب حسب المعنى البرشتي هو : تحويل المألوف إلى غير مألوف والغير مألوف إلى مألوف .. مع وجوب احتواء التغريب لكافة عناصر العرض المسرحي بدءاً من كتابة النص وصياغة الموضوعة التي تفترض منح فرصة المشاركة للمتلقي في وضع الحلول للمشكلات التي

[1] – رشيد ، عدنان ، المصدر السابق ، ص ٧٦ .

تناقشها ، مروراً بالعناصر التقنية ودروها في تفسير أو معارضة الأحداث وانتهاءاً بالتمثيل التي يبنى على رسم الشخصية الثالثة وليس التقمص التام الذي تندمج فيه شخصية الممثل المسرحي في الشخصية المسرحية لحساب الأخيرة.

أما الاتجاهات الحديثة والمعاصرة ورغم اعتمادها في صناعة الشخصية على الوسائل التقنية التي اعتمدها المسرح التقليدي ، إلا أنها تمردت على طرائق التقديم وأماكن العروض من خلال رفضها لما يسمى بمسرح العلبة ومحاولاتها البحث عن بيئات جديدة لتقديم عروضها ، وإعادة النظر في الصياغات اللغوية للنص وتوسلها بالممثل كعنصر أساسي في صناعة العرض ، فجاءت مستويات العلاقات ما بين الملقي فيها والمتلقي لها مزيج من الأنماط السالفة الذكر ، حتى في العرض المسرحي الواحد بذاته .

تأشير النتائج :

خلص البحث إلى تأشير المستويات العلاقاتية بين الملقي والمتلقي في العروض المسرحية المبنية العناصر وفق المدارس والمناهج الإخراجية التي تناولها في الدراسة كما يلي :

أ. يكون المتلقي في وضع المتلصص والمقتنص للمعاني والأفكار حين يكون الحوار الملقى فردي وغير مباشر ، والعرض المسرحي مبني وفق الصياغات التقليدية .

ب- يكون المتلقي في وضع السكون والاستقبال الصامت دون أن يكون له أي دور آني في صناعة العرض حين يكون الحوار تبادلي بين عدد من الشخصيات ، ويكون العرض مبنياً وفق ما نسميه بالعرض المسرحي التقليدي .

ج- يكون المتلقي في وضع المنتج والمشارك الفاعل في صياغة العرض المسرحي الملحمي ، وبالتالي تكون العلاقة مباشرة بين الملقي والمتلقي .

د- أما عروض أصحاب الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التي تمردت على بعض آليات المسرح التقليدي ، فان مستويات العلاقة بين الملقي

والمتلقي تتنوع بتنوع العروض وآليات صناعتها وأداء الممثلين فيها ، حيث يكون الملقي في بعض الأحيان منتجاً وأحياناً أخرى ساكناً أو متلصصاً .

المصادر والمراجع :

١- ايلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، تر ، رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ .

٢- برشت ، برتولد ، مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي ، تر ، عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ك الدار القومية للطباعة والنشر ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد ٢١ ، ب ت .

٣- برشيد ، عبد الكريم ، المسرح الاحتفالي ، ليبيا – مصراته : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، ١٩٩٠ .

٤- سعد ، صالح ، الأنا – الآخر ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٤ ، ٢٠٠١ .

٥- شكسبير، وليم ، مسرحية روميو وجولييت ، عربي – انكليزي ، ط١ ، بيروت : دار البحار ، ٢٠٠٢ .

٦- رشيد ، عدنان ، مسرح برشت ، بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨ .

٧- وايلد ، أوسكار ، مسرحية الفوضويون ، ط٢ ، تر ، عبد المجيد حسيب القيسي ، بيروت : الدار العربية للموسوعات ، ١٩٨٩ .