التلقي والمسرح

(عرض وآراء)

الباحث

فيصل أحمد محمد المتعب

طالب دكتوراه بجامعة الملك عبد العزيز بجدة

١٤٤٠هـ/ ٢٠١٨م

الملخص

جـــاء هـــذا البحـــث: بعنـــوان (التلقـــي والمســـرح –عـــرض وآراء) ويهدف في البحث عن العلاقة الشائكة بين التلقي والمسرح على المستويين – النص والعرض– والبحث في تشكلاتها وأبعادها المختلفة، وآثارت الورقة عدة تساؤلات ومرتكزات مهمة حول أبعاد هذه القضية. منها على سبيل المثـــال لا الحصر:

– العلاقة بين المسرح والتلقي قديمة، لكن لم يلتف النقاد لهذه القضية إلا في القرن المنصرم مع بزوغ نظرية التلقي في المدرسة الألمانية، أين النقـــاد عن هذه العلاقة في القدم؟

– هل تم التركيز على دراسة تلقي العرض أو النص؟

وعرضت الورقة أهم النظريات النقدية والآراء حول التلقي المســـرحي، وإن كانت أغلب النظريات ركزت على تلقي العرض المسرحي بدرجة كبيـــر بخلاف النص.

ثم ختمت الورقة بخاتمة أوجزت ما توصلنا إليه.

الباحث

فيصل أحمد المتعب

تعد دراسة التلقي المسرحي من الأمور التي استحدثت في السنوات الماضية بحثا ودراسة وتنقيبا، بعد أن أرست جمالية التلقي مفاهيمها وأطروحاتها المتجددة من ناقد إلى آخر، ولقي التلقي المسرحي المزيد من الاهتمام والبحث في محاوره المتعددة، وتداولت هذا الأمر الكثير من النظريات والتي سعت بدورها إلى بلورت مفاهيم وتأصيل هذه القضية.

ولا مناص من الإشارة أولاً "إلى أن كل حديث عن إحدى القضايا المتعلقة بالمجال المسرحي لابد أن يقود صاحبه نحو معالجة المفارقات المتعددة لهذا الفن، وهذا الطابع المفارقي للمسرح لا يتوقف عند مستوى اللغة – الموضوع (الإبداع المسرحي)، وإنما يتعداه نحو الميتالغة (النقد المسرحي)، وتعد مسألة التلقي أحدى أهم إحدى أهم المفارقات الأساسية للخطاب الميتالغوي المؤسس حول خطاب المسرح. فإذا كان النقد المسرحي قد أهتم على الدوام بالقراءة المحايثة للعمل المسرحي، فإنه همش دور المتفرج (المتلقي) مع العلم أنه لا وجود للمسرح بدون متفرج"[(١)]. ويشير (باتريس بافيس) إلى مسألة التلقي والتي همشت كليا، وبرزت في نظرية التطهير عند أرسطو، أو التغريب عند بريشت.

إن "الاهتمام بالمتلقي ظل، إذن، بمثابة بنية غائبة ضمن المقاربات المتعددة التي ترتبط بالمسرح، والتي يمكن القول: عنها أنها لم تتعد حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقي"[(٢)].

---

(١) حسن يوسفي، التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، (الشارقة: دائرة الثقافة والأعلام ، ط١، ٢٠١٣م) ص ١٩٦

(٢) المرجع نفسه. ص ١٩٨

لقد شهدت منزلة المتلقي تغيرات واضحة وعديدة من ظهور المسرح قبل الميلاد إلى بروز آخر النظريات والدراسات حول التلقي المسرحي، وفي منتصف السبعينات من القرن الماضي انتقلت بؤرة الاهتمام بشكل لافت إلى المتلقي، انطلاقا من أن وجوده حيوي، بوصفه عنصرا نوعيا في سيرورة إنتاج العرض المسرحي وتأويله من خلال علاقة حوارية بينهما. ومع هذا التوجه ظهرت مجموعة من الكتب والدراسات التي اهتمت بعملية التلقي وجمالياته، والعلاقة القائمة بين المتلقي والعرض، وآلية عمله في المسرح.

ومن أبرز الكتب والدراسات التي بحثت في استراتيجية التلقي المسرحي: كتاب (مبادئ سوسيولوجيا الفرجة) لريشار دو مارسي (١٩٧٣م)، وكتاب (الدراما، خشبة، المسرح، الجمهور) لجون ل. ستاين (١٩٧٥م)، ودراستا (تلقي النص والعرض المسرحي) (١٩٨٢م)، و(الإرسال والتلقي في المسرح) (١٩٨٣م) لباتريس بافيس، وكتاب (المسافة في المسرح: جماليات استجابة الجمهور) لدافنا بن تشايم (١٩٨٤م)، وكتاب (جماليات التلقي في المسرح) لدينيس كالاندرا (١٩٩٣م)، وكتاب (جمهور المسرح: نظرية الإنتاج والتلقي) لسوزان بينيت، وكتاب (شكسبير وتشيخوف في الإنتاج والتلقي) لجون توللوتش (٢٠٠٥م)[١].

وبذلك يكون الاهتمام بالمتلقي قد انعكس بشكل واضح ومحدد على الدراسات المسرحية، خصوصا أن المسرح مؤهل لاستقبال مثل هذا الاهتمام،

(١) انظر: عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي "قراءة في نظريات التلقي المسرحي"، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٦-٨.

ونظرا لطبيعته كفن مرتبط أشد الارتباط بالمتلقي (الجمهور)، والمسرح هو الفن الذي تتحقق فيه العلاقة الجدلية بين ما هو إنتاجي وتقبلي.

"إن الدراسات والأبحاث التي اهتمت بالتلقي المسرحي قد امتاحت من أطر فلسفية أو جمالية أو مرجعية، وفي إطار دراستها للعلاقة المسرحية بين صانع الفرجة ومتلقيها. فمن هذه الدراسات من اعتمد معطيات التحليل النفسي وفلسفة فرويد وخصوصا مقولة النفي عند آن أوبرسفيلد، ومنها من ارتكز على المعطيات الجمالية كباتريس بافيس، ومنها من اتكأ على علم النفس المعرفي والسيميولوجيا "كماركو دومارينيز"، ومنها من استفاد من معطيات علم الاجتماع كريشار دوماسي، ومنها من درسها في ضوء البسيكو- سوسيولوجيا كشيشنر"[1].

إن التلقي المسرحي عبر العصور أوجد معادلة مع المبدع جعله فيها الطرف الثاني الذي يبحث عن ضرورة التنوع والاختلاف عما هو سائد، ليميز منجزه الإبداعي من أجل جذب المتلقي إلى فهم وإدراك النص ومن ثم إلى فهم خصوصية العرض المسرحي والذي تتغير ملامحه وتشكلاته بسبب؛ إضافة عناصر السنوغرافيا المتعددة. فالوعي عند المتلقي (الجمهور) يرتكز على التبادل بين الذات المتلقية والعمل المسرحي، الذي يكون فيه التفاعل بينهما هو الأساس في انطلاق لحظات لتأسيس الأولى للفهم في عملية التلقي المسرحي... إن التفاعل مع النص والعرض المسرحي تختلف من حيث أهمية الرسائل المنتجة ومدى اقترابها من المتلقي أو تطابقها مع افقه.

(١) انظر: حسن يوسفي، التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، ص١٩٧.

وعلى هذا، "فإن النقد الغربي المعاصر- عند دراسة خصوصية التلقي جماليا في المسرح- ينطلق من فكرتين أساسيتين: أولاهما خاصة بالإبداع الدرامي لحظة الكتابة، فعند كتابة النص المسرحي لابد من استحضار مكونات المسرح بشكل متخيل - الارشادات المسرحية- وثانيهما مكونات العرض والعناصر المسرحية " السنوغرافيا"(١).

وفي الصفحات القادمة، نستعرض أهم نظريات التلقي المسرحي، والآراء التي قيلت حول مفاهيم تلقي المسرح، والبحث في جذور هذه النظريات والمكونات التي شكلت أهم محاورها المتعددة وأبعادها المؤطرة.

نجد عند ريشار دو مارسي وفي كتابه (مبادئ سوسيولوجيا الفرجة) نموذجين لتلقي العرض المسرحي، أولهما القراءة الأفقية، وثانيهما القراءة العرضية، وتتميز الأولى بكونها نموذجا تقليديا للتلقي، وهي تعتمد على الانتظار المتلهف للنهاية السعيدة، ويكون اهتمام المتلقي منصبا بشكل جوهري على الحكاية وتسلسلها الخفي، ونهايتها المتوجه بالتطهير. أما القراءة العرضية فهي تقترب في طابعاها العام إلى مفهوم القراءة العالمة - الناقدة- فالمتلقي لا يتورط من خلالها داخل الحكاية، بل يتحول إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول كل العناصر التي تظهر في العرض المسرحي، وتسعى هذه القراءة ؛إلى تفكيك العلامات السمعية والبصرية للعرض المسرحي، وهذا الأمر يجعل القراءة منتجة للتغريب الذي وجد عند بريخت، حيث سعى التغريب إلى تغيير النمط التقليدي للتلقي المسرحي، وأضاف تقنيات قامت بدفع المتلقي إلى التأمل والنقد

(١) انظر: عصام أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٧م)، ص٢٧.

دون أن يفقد المتعة المسرحية. إن القراءتين اللتين يميزهما دور مارسي لتلقي العرض المسرحي تحيلان إلى مفاهيم عديدة مهنا: الألسنية، ونظريات القراءة... فالقراءة العرضية هي التي تبحث في الخيوط الناظمة لبنية النص ونسيجه، وتملأ فجواته، وتستنطق صوامته حيث أنها تغني النص إلى الحد الذي تقترب فيه من مستوى إعادة كتابته(١).

يقول عواد علي: "إن القراءة العرضية أقرب في دلالتها الاصطلاحية إلى (القراءة الأفقية) السياقية منها إلى (القراءة العمودية) النسقية فالقراءة العرضية عند دي مارسي قد تشير إلى العرض المسرحي للوهلة الأولى، لكن الأمر بخلاف ذلك، فهي تفصح عن نقطة التقاء مقاصد المتلقي بمقاصد العرض المسرحي وتفاعلهما وتحاورهما كقطبين أساسيين في عملية التأويل والاستنطاق"(٢).

أما أمبرتكو إيكو فتستند مقاربة التلقي المسرحي عنده على سيميوطيقا القراءة، والتي تشكل جزءا كبيرا من اهتماماته، ففي دراسته (سيميوطيقا العرض المسرحي) يرى إيكو أن المتلقي يتقبل كل الصياغة الإخراجية على خشبة المسرح والتي لها دلالتها. وبذلك لا يكون تعامل المتلقي مع التجسيد الخطي للنص، بل مع مجموعة من الأنظمة العلاماتية التي تتألف من ثلاثة عشر نوعا من العلامات، كما حددها تاديوز كوزان في كتابه (الأدب والعرض المسرحي) وهي: الكلمات، التعبير الصوتي، المحاكاة بالوجه، الإيماءة، حركة

(١) انظر: عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي، ص٣٧-٤٢.
(٢) المرجع نفسه، ص٤٣.

الجسد، الماكياج، أغطية الرأس، الملابس، الإكسسوارات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والضوضاء.

ويحدد إيكو سمتين للعرض المسرحي تؤثران في طبيعة التلقي المسرحي هما:

عملية تكوين العلامة المسرحية على الخشبة.المتلقي حين ينظر إلى المعتوه في العرض المسرحي مثلا، قد يضحك عليه أو يمتعض، فهي عملية التغذية المرتجعة، باعتبارها ردة فعل مشتركة بين الطرفين، إن الرسائل المسرحية تتشكل أيضا بوساطة عملية التغذية المرتجعة التي ينتجها الطرف الآخر من عملية الاتصال(١).اهتم (آيزر) بالتلقي المسرحي وذلك حينما أفرد الحديث عن الضحك في مسرح بيكيت، وخلص إلى أن هذا الضحك يميل إلى أن يكون فرديا، ويصحبه عادة إحساس بعدم الراحة، ثم لا يلبث أن يختفي... فالكوميديا تنشأ – كما يرى آيزر– من مواقف تنطوي على تعارض، ولا تنتهي بحسم الصراع بين الغالب والمغلوب، بل تنتج عنها سلسلة من الخسائر، وهكذا يتولد عدم اتزان يشوب عالم الأحداث في المسرحية، وينتقل هذا الإحساس إلى المتلقي مولدا إرباكا لملكاته العاطفية المعرفية، ويستخدم آيزر مصطلح الوظائف السالبة؛ ليصف مسرحية بيكيت. وبحث في التلقيات المختلفة لهذه المسرحية، وخرج بالآتي:

في عام ١٧٧٩م: تحقيق لصورة العصور القديمة عبر التنويرعند فريدريك شيلر: تصوير للإنسانية المثالية منقولة إلى الخشبة.

(١) المرجع نفسه، ص٤٤-٤٦.

عند منظري الأدب ذوي النزعة النيوكلاسيكية نموذج للنبل الإنساني، واصفين إفجيني بالقداسة أو مأساة روحية.

وكان لهذه التلقيات المتباينة دور في إزاحة البعد التاريخي للمسرحية، إذ عد الأول (إفجيني) تشخيصاً لتحرر الإنسان من التعسف الإلهي، في حين اختزلت التلقيات الأخرى العنصر الدرامي إلى الصراع الداخلي(١).

وإذا نظرنا إلى نظرية (ياوس) في التجربة الجمالية، فسنجد أنها مفيدة إلى حد كبير في دراستنا لجمهور (ومتلقي) المسرح، فهي تقصر جل اهتمامها على الأسس السوسيولوجية التي تبطن هذه التجربة. وفي تقييم الباحثة (جانيت وولف) لنظرية ياوس، والتي أشارت إلى قصور النظرية ووصفها بالنقص بسبب؛ تجاهل الممارسات الأيديولوجية والمادية الخاصة التي تنتج في سياقها الأعمال الأدبية (سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي) والتي تتحكم في تشكيل الجمهور، وإعطاء بعض أفراده البارزين مهمة تقنين التراث الأدبي والحفاظ عليه، وهو ما يدل في دراسة سوسيولوجيا التلقي والنقد(٢).

وظهر عند (بريخت) مفهوم (التغريب) وهو جعل المألوف غريبا، وهذا الأمر يتيح للمتلقي رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد ومتغير، يثير في نفسه الدهشة والغرابة وطرح التساؤلات الناقدة حول العمل المسرحي المعروض أو النصي، ومن ثم يسعى بدوره إلى فمهما جيدا.

---

(١) المرجع السابق، ص٦٨-٦٩.

(٢) سوزان بينيت، جمهور المسرح (نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين)، ترجمة: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، ط١، ١٩٩٥م) ص٧٧.

يقول بريخت:" إن التغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيها ظاهر ومعروف وبديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها"(١). أما: أريك بنتلي فيرى التغريب" تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية والإنسانية المطلوب تصويرها بوصفها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف، والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية " (٢).

والتغريب يتداخل في جميع عناصر العرض المسرحي من: نص، ديكور، إضاءة... ويتفاعل مع الأبنية الأخرى للمسرح، وفي وضع تكاملي تتشكل فيه الرؤية البريختية لهذا المفهوم، والتغريب- في رأي- بريخت على خلاف مع نظرية التطهير لأرسطو، حيث أن الأخير يعتمد في نظريته على الاندماج والتعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أما مفهوم التغريب عند بريخت فهو قائم في أساسه على مخاطبة العقل الناقد الطارح للأسئلة، والذي بدوره يقيم العمل المسرحي في حيز الإيجاب أو السلب. وبريخت في مسرحة الملحمي كان يهدف إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها بريخت تهدف لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد.

أما الباحث الإيطالي (ماركو دومارينيز) ينطلق في نقد بعض الدراسات المسرحية من الدراسات التي سماها (بعد حداثية) خصوصا فيما يتعلق بموقفها

---

(١) بروتولد بريخت، الأرجاونون الصغير، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح (القاهرة، أكتوبر، ١٩٦٥م) ص٨٠.

(٢) أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦م) ص٨٢.

من تجربة المتفرج. ويحاول في بناء وتصور مغاير حول تجربة المتفرج من أثبات القواعد النفسية والمعرفية للمتفرج وهو ما أطلق عليه" التصور السيميو- معرفي للتجربة المسرحية"، وهذا التصور يرفض التقابل بين ماهو انفعالي وما هو إدراكي، ويؤكد على أن التجربة المسرحية تجربة جمالية، ومجموعة معقدة من التأويل والانفعال والتقويم، والتي تتداخل كلها وتتفاعل فيما بينها. ويستنتج من ذلك " أن المتفرج ليس سلبيا، كما أن تجربة التلقي لديه لا تنبني على معطيات حسية فقط، وإنما يتداخل فيها ما هو انفعالي وإدراكي، وإذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية، لاحظنا أن المتلقي عند مشاهدته لعرض مسرحي يحاول تكوين بيئة حكائيه حول ما يجري أمامه والعمل على ربطها بالفضاء والشخصيات والزمان، كما يحاول تفكيك وربط العلاقة بينها من أجل بناء معنى. لأنه في غياب المعنى ما يحس المتفرج وكأنه عاش نوعا من الانقطاع في اللذة الجمالية الفنية" (١).

وبحثت الناقدة (آن أوبرسفيلد) عن آلية عمل المتلقي في المسرح من خلال كتابها (مدرسة المتفرج)، وخرجت الباحثة بعدة مفاهيم حول آليات التلقي المسرحي. منها: مسألة العقد الافتراضي ويتمثل هذا الأمر في إشراك المتفرج في العرض في لحظتين حاسمتين: لحظة البداية، ولحظة النهاية، فالمتفرج – كما ترى– في البداية ليس هو المتفرج نفسه في النهاية حيب نظرية التلقي، والمسافة بين المتفرج (أ) الذي حضر توقعه المرسلون، والمتفرج (ب) الذي يحضر العرض. وبهذا يكون المتفرج حاضرا في المشروع المسرحي بصيغته الإنتاجيتين: (الكتابة والعرض)، ومن أجل المتفرج يعيد المخرج إخراج النص

(١) انظر: حسن يوسفي، المسرح من الاستعارة إلى الخطاب، ص٢٠٨.

مرة ثانية، ويقوم بسد الفجوة التي تفصل بين عالم الإسناد للمتفرج القديم والمتفرج الجديد، وتميز الباحثة بين المتفرج(أ) كما توقعه المؤلف، والمتفرج (ب) كما هو في مخيلة المخرج، فالمسافة بين الاثنين هي مقياس الفارق التاريخي والاجتماعي، ويمكن أن نضيف مقياسا آخر هو الحاسية الجمالية أو الذائقة الفنية وعلاقتها بأفق التوقع. فعند إخراج مسرحية كلاسيكية برؤية حديثة يأخذ على المخرج –بعينالاعتبار– اختلاف أفق التوقع، ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة النص، وزمن تقديمه من جديد.

أما أدور المتفرج في نظرية الاتصال، فتبحث أوبرسيفلد في عملية الأدوار التي يؤديها المتفرج من خلال نظرية الاتصال المسرحي، فثمة من يتحدث على خشبة المسرح، وهو كائن إنساني له شخصية مزدوجة: شخصية الذاتية كممثل، والشخصية الأخرى التي يؤديها، ويكون اهتمام الممثل مهنته ممثلا، متجها صوب المتفرج، ويشترك معه في مشاهدة الممثلين الآخرين، وبقية المتفرجين:

أنا الممثل	هم الممثلون المتلقون	أنت المتفرج

وتنتج عن ذلك علاقة متبادلة، فالصوت الداخلي للمتفرج يجيب عن صوت الممثل:

أنا المتفرج	أنت الممثل	هم الآخرون متفرجون

ومع عمل الخيال تتعقد الأشياء، فيجري الخلط بين:

الأنا– الشخصية	أنت شخصية أخرى	هو المتفرج[1]

(١) انظر: عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي، ص١٦٧، ١٨٠، ١٨١، ١٨٣، ١٨٤.

وهذه الرؤية تنطوي على ازدواجية فيما يتعلق بالمتلقي خاصة، وهي أقرب إلى التجريد منها للحقيقة، لأن انقسام المتلقي إلى ذات داخلية متكلمة/ ذات خارجة (تلعب دور المشاهد) أمر لا يمكن التسليم به، وإلا أصبح جميع المتلقين في المسرح مصابين بانفصام الشخصية، ولكون المتلقي في المسرح ليس مستقبلا يتحول إلى مرسل كما في مجال الحوار العادي(١).

ومن المفاهيم التي تشكلت عند (آن اوبرسفيلد) النفي والإنكار، وفي تعريفها لهذا المفهوم ترى أن النفي لا يطال كل العلامات المسرحية بقدر ما ينتقي العلامات الإيقونية. إذن، ما ينفي هو الطابع الإيقوني للعلامة وليس حضورها الواقعي، فالممثل باعتباره مجموعة من العلامات(حركة، خطاب، إيماءه...) لا ينفي المتفرج حضوره الواقعي – لأنه موجود– وإنما ينفي ممارسته التخيلية التي تريد أن تلتبس بالواقع، إن هذا التصور يثير إشكالية تتعلق بثنائية التمسرح/ النفي، يمكن صياغتها كما يلي: كيف يتعامل المتفرج مع علامات التمسرح داخل الفرجة انطلاقا من هذه العملية النفسية المتمثلة في النفي؟ (٢).

يستخلص من هذا، أن شكل النفي يتحدد حسب شكل المسرح، أي كلما كانت الفرجة أكثر محاكاتية، وكلما كان كانت علاماتها أكثر إيقونية، وكلما كانت أكثر اقترابا من الواقع كانت أكثر خضوعا للنفي من لدن المتفرج، وبالمقابل كلما كانت الفرجة المسرحية ضد المحاكاة كلما قلت إمكانية نفيها. يتضح لنا تأثر اوبرسفيلد بمفهوم الحائط الرابع عند بريخت، وبذلك تهدف

(١) انظر: د. حسن يوسفي، التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، ص١٩٨.
(٢) المرجع السابق، ص٢٠١.

أوبرسفيلد إلى رفض الطابع الأيقوني للعلامة المسرحية، وتحطيم واقعية العرض المسرحي، وتشير إلى أن الكرسي في المسرح مثلا، وهو كرسي حقيقي ولكنه ليس كرسيا من العالم ولا يمكننا أن نجلس عليه، وأن الجماد في المسرح يخضع للنفي.

وعلى هذا، "تحسم أوبرسفيلد هنا قضية التخيلية، فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن ينشئ عالما دون أن يتصور تفاصيله: بدءاً من شكل خشبة المسرح، مرورا بكافة استخدامات الوسائل المسرحية المرئية والمسموعة، وانتهاء بأماكن المتفرجين"(١).

وتقف أوبرسفيلد على مسألة اللذة التي يحصل عليها المتفرج من خلال نسق العلامات في العرض، وهي بذلك متأثرة بدراسة رولان بارت (لذة النص)، وتحدد أوبرسفيلد خمسة عشرة نوعا من اللذة، نذكر منها: لذة المشاركة الوجدانية، لذة التهكم، لذه عدم الفهم، لذة المعرفة... وهذه اللذات المتداخلة في نسيج ذهني ونفسي وعاطفي، ليست منفصلة بعضها عن بعض مثل جزر عائمة، كما أنها ترتبط بالمستوى الثقافي والتكوين النفسي للمتلقي(٢).

وتضيف أوبرسفيلد بعض المصادر المبدئية للذة المسرحية مثل:

إن المتفرج يستمد اللذة من صحبة الأصدقاء إلى العرض المسرحي.

يستمدها من أبسط العلامات التي تشي باللذة.

يستمدها من الضحك المجلجل، والتي تعد نوعا من العدوى الضرورية

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٣.

(٢) انظر: عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي، ص٢٠١- ٢٠٢.

يستمدها من عملية تأويل العلامات المختلفة بمستوياتها المتعددة[1].

أما أنواع اللذة عند أوبرسفيلد، فتتكون من الآتي:

لذة السرد: وهي اللذة الناجمة عما يرويه الراوي في العرض المسرحي، وتعد هذه اللذة مماثلة للذة التي يشعر بها الطفل وهو يتابع حكاية ما مشوقة.

لذة المحاكاة وبناء على مفهوم المحاكاة فقد ارتبطت اللذة بالمسرح الغربي بالإيهام الذي يثير لدى المتفرج العواطف والانفعالات مثل: الضحك والخوف.

لذة الرؤية والسمع: وهي اللذة الخاصة بكل أشكال المشهد المسرحي بما فيها: الألوان، الأزياء، الانفعال بالموسيقى...

لذة الذاكرة: وهي اللذة الناجمة عن استرجاع ذاكرة المتفرج لعناصر سابقة للعرض. وأقرب إلى الفلاش باك.

لذة الفهم: وهي اللذة التي يستشعرها المتفرج مما يبذله من نشاط ذهني ناجح لتحليل علامة العرض، وصولا إلى تحقيق الفهم، وترى أوبرسفيلد أن هذه اللذة لا تقتصر على العروض الملحمية، بل تشمل أنواع أخرى من العروض.

لذة التأليف (الابتكار): وهي اللذة التي يستشعرها المتفرج من إبداع الممثل لعلامات أدائية تثير الدهشة، من خلال استثماره لتقنيات الارتجال والنماذج الحركية المستمدة من السيرك والبهلوانيات، وأشكال الفرجة الشعبية...

لذة التماهي: وهي تنجم عن تماهي المتفرج مع شخصية البطل أو أية شخصية أخرى. وتتفق أوبرسفيلد مع فرويد في مسألة التماهي من خلال

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٣.

اللاشعور، وتختلف مع بريخت في ذلك، لأن بريخت ومن خلال منظوره الأيدلوجي الماركسي، يرى أن التماهي الكامل مع الشخصية يؤدي إلى غياب القدرة على الحكم وتوجيه النقد عند المتلقي(١).

وفي كتاب كير إيلام (سيمياء المسرح والدراما) يسعى إلى بلورة مفهوم التناص وتفكيك الشفرة من لدن المتلقي، وفي رأيه يتوجب على المتلقي أن يكون ملما بمبادئ العرض المسرحي بوساطة الاستقراء أي من خلال اختباره لنصوص مختلفة، ويرى إيلام أن مثل هذه الاعتبارات تؤكد على الأساس التناصي للإطار المسرحي(٢). ويعني هذا أن يكون نشوء العرض نفسه تناصيا بالضرورة، فالعرض يحمل أثارا من عروض أخرى سواء كان ذلك على مستوى النص المكتوب، أو على المستوى السينوغرافي.

ويبحث باتريس بافيس في دراسته (الإرسال والاستقبال في المسرح) العلاقة الجدلية القائمة بين عمليتي الإرسال والتلقي، وينطلق من عدة مفاهيم ومرجعيات. نذكر منها: التحليل الدراماتورجي(٣). وتمثل نظام العلامات، حيث يرى أن التحليل الدراماتورجي مهم وعنصر حتمي في النظريات

(١) المرجع نفسه،ص٢٠٧-٢١٠.

(٢) المرجعالسابق ، ص٢٣٥-٢٣٧.

(٣) تعني الدراماتورج أو الدراماتورجي: المعني بإعادة تقديم عمل قدم في إطار إعادة معالجة ما قدم وفقا للجديد وغالبا ما ينسحب هذا على الإبداع المسرحي." وهو مصطلح ألماني بقي يقاوم المحاولات المستمرة لأقلمته، ويعني قارئا يتولى مهتمة محرر أدبي في فرقة مسرحية دائمة ..والعمل مع المؤلفين في تنقيح نصوصها إعدادها وكتابة الملاحظات". انظر: رسل جون، تيلر، الموسوعة المسرحية. ج١،ترجمة: سمير الحلبي، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٩٠م)، ص١٦٩.

المسرحية، وينطوي على نموذج جدلي يرتكز على مقولات جماليات الإرسال والتلقي.

وهذا التحليل يقوم به المخرج في حال تحويل النص إلى عرض، أو الذي يقوم به المتلقي في حال تلقي العرض في شكله الإخراج النهائي، يقوم على تمثل العلامات المتقابلة، ويصبح العمل الدرامي على وفق هذا التحليل، سواء أكان نصا أو عرضا نتلقاه، عملية وسيطة بين الإرسال والتلقي تنتظم من خلال ثلاثة مفاهيم جوهرية ورئيسه وهي:

التجسيد: أخذ باتريس هذا المفهوم من إنغاردن وفوديكا حول التلقي، يرى إنغاردن أن القارئ في أثناء بذله الجهد من أجل بناء معنى متماسك من النص، فإنه يختار عناصر ينظمها في وحدات كلية متجانسة، مقصيا بعضها ومقدما بعضها مجسدا بعض المفردات بطرائق معينة، ويذهب ياوس إلى نقل النص من الثبات والكمون إلى الحركة المتلاحقة وإلى حالة التحقق التجسيد. وتتداخل في عملية التجسيد البحث في مسألة الدال والمدلول وأيضا السياقات المختلفة حتى تظهر صورة التجسيد مكتملة الجوانب ومحددة المعالم(١).

التجسيد والوصف: يشير بافيس إلى أن وصف أي عرض مسرحي ينطوي على نظرية للوصف تسعى إلى الإجابة من قبيل: ماهي اللغة الشارحة المطلوب استخدامها؟ وماهي الوحدات التي يفضل اختيارها؟ ويعد الوصف عملية تحول سيميائي من نسق ما (وهو النسق السمع مرئي في حال تجسيد الدرامي) إلى نسق آخر (رمزي أيقوني). وبهذا، يفضل باتريس الوصف اللفظي(المنطوق) للعرض المسرحي على الوصف المكتوب (الأيقوني)، ويرى

(١) المرجع السابق، ص ١٣٣-١٣٦.

عواد علي أن اهتمام بافيس بالجانب المنطوق يعود إلى تمركز الصوت والذات في عملية الإرسال والتلقي(١).

التجسيد والتأويل: يبدو أن مفهوم التجسيد مفيد في رأي بافيس، بوصفه أداة ضمن أدوات تأويل النص أو إخراجه، كما يمكن استخدامه عند عقد مقارنة بين عدد من القراءات. وعليه، فإن التجسيد يجب أن يوضع في سياقه التاريخي، الذي يوضح كيفية تلقي جمهور معين العمل في لحظة معينة. والتجسيدات المختلفة لا يمكن تحديدها إلا في ضوء التاريخ(٢).

ويهتم بافيس بإطروحات جماليات التلقي حيث يلقي الضوء على نظرية التلقي من خلال دراسته" تلقي النص والعرض المسرحي" وتطبيق ذلك على نصوص مسرحية، ويشير إلى العلاقة بين القراءة والنص، ويشير أيضا إلى أن ثمة تلقي المشاهد للعرض المسرحي والنص المسرحي، هو موقف اتصال عيني، وفرع من فروع علم الجمال يجب أن يتضمن وصفا للعمليات العصبية والجمالية، ويبحث بالخشبة المسرح، فعلى القارئ عند القراءة أن يتصور الممثل والديكور والإضاءة وجميع أبعاد المسرح. فالنص عنده يعني العرض، ويلزم بافيس القارئ أن يضيف تحولات المعنى من خلال القراءة النصية(٣).

ويستخدم بافيس مفهوم: (المنظور) " الذي يعود أساسا إلى فني العمارة والرسم، وقد انتقل إلى الدراسات السردية، فدراسة المنظور في سياق التلقي المسرحي لا تتجه إلى وجهة نظر الشخصيات الدرامية وخطاباتها وأفكارها

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٤- ١٤٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٧-١٥٠.
(٣) المرجع نفسه، ص١٥٨-١٥٩.

فحسب، بل إلى وجهة نظر المتلقي أيضا. حيث يعرف بافيس منظور المتلقي بأنه الطريقة التي يظهر بها العمل الفني له نتيجة لتعدد وجهات النظر وحالات التعارض، فالمتلقي يرى خشبة المسرح من زاوية معينة تحدد وجهة نظرة وفهمه للأحداث، ويشير بافيس إلى أن دراسات المنظور في الخطاب المسرحي لم تحظ باهتمام كبير"[١].

وبهذا، يحاول " بافيس في منطلقاته الخاصة بجمالية التلقي المسرحي، تكييف ما توصلت إليه نظرية التلقي مع طبيعة الفن المسرحي على مستوى النص والعرض، لذا يطالب منذ البدء بإزالة اللبس الذي يمكن أن يكتنف مفهوم التلقي، وذلك من خلال التمييز بين نوعين من التلقي: تلقي القارئ للنص أو قراءته، وتلقي المتلقي للعرض المقدم على الخشبة[٢].

تنطلق الباحثة (سوزان بينيت) في كتابها (جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين) من الدور الإنتاجي الذي تلعبه نظريات التلقي، والوسيلة التي مارستها هذه النظريات للخروج برؤى مختلفة تحقق مدى الكفاءة التنظيرية. ثم يأتي البعد التطبيقي لهذه الأبعاد والمحاور.

وتعتمد الباحثة على إطارين لتقديم تجربة الجمهور المسرحية: إطار خارجي يهتم بالمسرح بوصفه بناء ثقافيا، وإطار داخلي يركز على الحدث المسرحي ذاته، وخاصة تجربة المتلقي مع المسرح، وهذين الإطارين يرتبط

(١) المرجع السابق، ص١٧١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٤.

أحدهما بالآخر بعلاقة تفاعلية تكاملية، إذ تؤثر الفرضيات الثقافية في العرض المسرحي(١).

لقد قامت سوزان بينيت بنقد نظريات القراءة وسيموطيقا المسرح وتيار استجابة القارئ في مقارباتها لقضية التلقي في المسرح، وأرجعت هذا الاعتراض إلى الأسباب التالية:

إنها ترتكز على الجمهور ككل، لا المتفرج الفرد في عملية التلقي، وهذ الأمر يرجع إلى تسويغ منظورها السوسيولوجي القائم على توجهات ماركسية.

إنها تعد عملية التلقي المسرحي نشاطا أساسيا.

إنها ترتكز على العلاقة الجدلية بين الإنتاج المسرحي والتلقي، في إطار القيم الثقافية. فالمتلقي يقوم بقراءة العرض المسرحي من خلال عمليات التأويل التي لها محدداتها

أما حديثها عن الإطار الداخلي فيتلخص في الآتي: ترى أن المسرح لصيق الاستحواذ الاجتماعي، حيث أن المؤسسات الاجتماعية تسعى إلى بث الآراء والقيم من خلال العرض المسرحي، وأن المسرح لا يخرج من السلطة الاقتصادية والرقابة والتمويل والتقويم، و(التغذية المرتجعة) عند بينيت تشكل الوعى الجمعي لجمهور المسرح " وإذا كان جمهور المسرح هو بمثابة وعي جمعي يتشكل من المجموعات الصغيرة التي تأتى إلى الحدث المسرحي، فهو أيضاً عدد معين من الأفراد، وكما أشارت التحليلات الخاصة بجمهور السينما فإن العديد من أشكال اللذة يتم الاستمتاع بها بشكل خاص وفردي أي أن التغذية المرتجعة عند الجمهور المتلقي للعمل المسرحي، تتحقق إما على

(١) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.

مستوى النص ويظهر ذلك من خلال تعليقاتهم داخل الندوات أو بين الأصدقاء أو من خلال تعليقاتهم وتعليقات النقاد على صفحات الجرائد، كما إن التغذية المرتجعة تتحقق أيضاً أثناء العرض المسرحي وبعده، وهذا يذكرنا بأن دور الجمهور لا ينتهى بنزول الستارة على العالم المتخيل فوق الخشبة، فالتغذية المرتجعة من قبل الجماهير من وكذلك ظهور الممثلين بعيداً عن شخصياتهم الدرامية؛ ليتلقوا استحسان الناس أو استهجانهم تمثل تقليداً مسرحياً هاماً.

إن (التغذية المرتجعة) من قبل الجمهور تتحقق سلباً أو إيجاباً وبصورة سريعة لحظية، فالجمهور عندما ينتهى من مشاهدة العرض؛ فإنه سرعان ما يقرر ما إذا كان العرض جيداً أو رديئاً أو مثيراً للرفض، حتى إن البعض قد يزداد تصفيقه استحساناً أو قد يترك الجمهور البعض رافضاً ما قدم، بل إن البعض قد يأتي رد فعله سريعاً فيغادر العرض قبل انتهائه[1]

الخلاصة، أن (سوزان بينيت) أثارت قضية الاطار الداخلي للعرض المسرحي والإطار الخارجي الخاص بالجماعة ذاتها، أي إن الإبداع ينحصر مع التلقي في جانبين يمثل الإبداع على خشبة المسرح وهو يمثل " العالم المتخيل " من قبل المخرج والذى يسعى الجمهور لأن؛ يتخيله ويعايشه وصولاً إلى الإطار الخارجي الخاص بالجماعة التأويلية، ومن هنا نستطيع القول: إن تلقى الجمهور لهذا العالم المتخيل فوق الخشبة وإدراك الجمهور

(١) أحمد صقر، آلية التلقي في المسرح" دراسة في النقد الأدبي والمسرحي"، موقع الحوار المتمدن، (www.ahewar.org).

لهذا العالم، من خلال تجربة جماعية تقوم بتأويل العمل وتفسيره[1]، بعد أن وافق االجمهور (لما بين العمل والمتلقين من توافق ثقافي ومعرفي واجتماعي)، وعندما يحدث التوتر للمتلقين تحدد ملامح العملية التأويلية.

(١) هناك نظرية مهمة في تحقيق آليات التلقي المسرحي، ألا وهي "نظرية أفعال الكلام""- الدراسة الكلامية وغير الكلامية- ونشير إلى دراسة عصام أبو العلا عندما يتحدث عن آليات التلقي النصية محدداً أنها تتم عن طريق رصد بعدين يتحققان في الوقت نفسه:

الأول: دراسة النصوص الكلامية دراسة تحليلية وافية تلمس استراتيجيات التلقي فيه.

والثاني: يتجه نحو دراسة النصوص غير الكلامية ومحاولة الوصول إلى دراسة عناصر العرض المسرحي المفترض، مما تؤهل المتلقي لأن يسير خلال مسارات نصية محددة.

إن الرأي السابق يتوافق مع عنوان الدراسة الذى حدده عصام الدين أبو العلا حين أسماها " **آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم** " – أي إنه يركز في المقام الأول على النص- ولأن دراسة آلية التلقي النصية تمر بمرحلتين متلازمتين فيما يتعلق بلغة النص سواء كانت اللغة هي نص الحوار بين شخصيات المسرحية بما يعكس من معلومات وأجواء ومواقف تحدد بطبيعتها نوعية التلقي لقراء المسرحية، ثم يتزامن مع السابق دراسة النصوص غير الكلامية وتحليلها وهى الإرشادات المسرحية الواردة بالمسرحية في أماكنها المتعددة، وهى تعد مجالاً خصباً يسمح للقارئ بوضع تصور مبدئي لعناصر العرض المسرحي المفترض، وهى تسهم في تأهيل المتلقي لان يسير في خط محدد للوصول إلى طبيعة التلقي ونوعيته. انظر: أحمد صقر، آلية التلقي في المسرح " دراسة في النقد الأدبي والمسرحي"، موقع الحوار المتمدن، (www.ahewar.org)، وانظر: عصام أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٧م).

خاتمة تؤجز ماتوصلت إليه الورقة

– بزغت العلاقة بين التلقي والمسرح منذ نظرية أرسطو –التطهير–، ولكن لم تبدأ الدراسات النقدية حول هذه العلاقة إلا في وقت متأخر، تحديدا في آواسط القرن المنصرم.

أكثر النظريات التي بحثت في هذه العلاقة، كانت تغلب العرض المسرحي على النص.

استفادت أكثر النظريات حول تلقي المسرح من نظرية التلقي ومحاورها المتعددة.

قائمة المصادر والمراجع

أبو العلا،عصام، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٧م).

بريخت،برتولد، الأرجاونون الصغير، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح (القاهرة، أكتوبر، ١٩٦٥م).

بنتلي، إريك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦م).

تيلر،رسل جون، الموسوعة المسرحية. ج١،ترجمة: سمير الحلبي، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٩٠م).

سوزان بينيت، جمهور المسرح (نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين)، ترجمة: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، ط١، ١٩٩٥م)

صقر، أحمد، آلية التلقي في المسرح " دراسة في النقد الأدبي والمسرحي"، موقع الحوار المتمدن، (www.ahewar.org).

عواد، علي، المسرح واستراتيجية التلقي " قراءة في نظريات التلقي المسرحي"، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٨م).

يوسفي،حسن، التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، (الشارقة: دائرة الثقافة والأعلام، ط١، ٢٠١٣م).