التلقي في العرض المسرحي

دراسة تحليلية

م.م. سها طه سالم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المبحث الأول
المسافة الجمالية والتلقي

تقع النظريات النقدية عبر تاريخها على مشتركات ومراكز تقوم على حقيقة المؤلف وحقيقة العرض ولم يكتمل الى القسم الاخر هو القارئ رغم أن من أجله تكتب النصوص وتنجز العروض المسرحية وبدونه لا تكتمل حلقة أي عمل إبداعي.

وقد حقق النقد الأدبي نقلة نوعية من خلا ل تملصه من سلطة المؤلف وتركيزه على شكل النص مع الشكلانية، وبنيته مع البنيوية وخلخلته مع التفكيكية ... وصار من المفروض الانتباه إلى القارئ الذي ظل منسيا، إلا أن ذلك لايمكن أن يتم إلا بانتفاء المؤلف. يقول رولان بارت R.Barthes " لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لايمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[١]. وبالفعل، فإن مهمة المؤلف تنتهي عندما يضع نقطة النهاية لعمله الإبداعي وهو غير معني بتفسير وتأويل الدلالات التي يطفح بها عمله، بل إن هذه المهمة موكولة أساسا للقارئ. "فالنص لا قيمة له بدون القارئ. ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص"[٢].

وعليه، فإن فعل القراءة الذي يمارسه القارئ صار ذا أهمية بالغة، إذ إن كل قراءة هي في حد ذاتها إضافة وإغناء لمتن النص المقروء. ولايمكن في كل الأحوال تجاهل القارئ والاهتمام في المقابل بالسياق التاريخي والسوسيوثقافي الذي أفرز النص كما هو الحال بالنسبة للماركسية أو غيرها من النظريات الأخرى الأحادية النظرة والتي تركز على جانب وتغفل جوانب أخرى تماشيا مع التصور الإيديولوجي الذي يحكمها. والحال أن الاهتمام يجب أن يخرج من شرنقة إنتاج النص إلى تلقيه" ذلك أن القراءة ليست فقط تلقيا للنصوص ولكنها أيضا تأثير عليها. ورغم طابعها المنفعل ، فإنها تتحول إلى مقياس وحكم. والقراءة الفضولية الاستكشافية –القراءة الفعالة– تساوي عملا موازيا للكتابة ، وتكتسي نفس أهميتها"[٣].

في المسرح يكون الجمهور منذ البدايات الأولى طرفا فاعلا في العمل المسرحي، عليه يتوقف نجاح أو فشل العروض التي كانت تقام آنذاك، فتكون بذلك له كلمة الفصل. والذي يثمن ما

نقوله هو أنه على الرغم من كون مسرحية " أوديب ملكا للشاعر سوفوكلس من روائع المسرح اليوناني، فإنها لم تنل الجائزة الأولى في المسابقات الاحتفالية بأعياد ديونيزوس، وإنما فازت بها مسرحية لشاب ناشئ اسمه فيلوكس وهو ابن أخت الشاعر الكبير إشيل "(٤). فالجمهور إذن كان يمارس النقد المباشر وان أدى ذلك إلى التعسف في حق أحد عمالقة المسرح. إذ إن هذه المهمة كان من المفروض أن توكل إلى أخصائيين في هذا المجال حتى يكون التقييم موضوعيا. إلا أن الديمقراطية الأثينية أبت إلا أن يحكم الشعب نفسه بنفسه ويتم الإلتجاء إليه ما دام أن المسرح عند اليونان كان يدخل في إطار الشأن العام والثقافة العامة.

كان ارسطو – الأب الروحي للمسرح– الذي يشكل سلطة نقدية ومرجعية مركزية، فإننا نجده هو الآخر يعطي للمتفرج قدرا من الإهتمام من خلال إشراكه في الحدث المسرحي و تأثره واندماجه مع سيرورة الحكاية المتضمنة في التراجيديا التي يعرفها بكونها : " محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزدوجة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء [...] وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات "(٥).

ومن المؤكد أن تطهير النفوس هو الغاية التي كان يسعى إليها المسرح اليوناني من خلال عرض مجموعة من التراجيديات التي تتمحور حول شتى أنواع المعاناة المؤلمة التي يعانيها الأبطال، والتي تدفع بالجمهور إلى التعاطف معهم ومقاسمتهم لآلامهم و أحزانهم... وهذا يعني أن الجمهور هو المستهدف بالدرجة الأولى، مما يجعلنا نؤكد بأن المسرح اليوناني أعطى لمسألة التلقي مكانة خاصة بها.

ومنذ العصر الإليزبيتي الذي تنفس فيه المسرح الصعداء بعد الإجهاض الذي طاله أثناء العصور الوسطى، بدأ المسرح يستعيد مكانته شيئا فشيئا عقب الثورة الفرنسية، وانبلاج عصر الأنوار ومعه التجريب الذي شمل كل الميادين العلمية والتقنية والأدبية والفنية بما في ذلك المسرح. إلا أن إشكالية التلقي المسرحي لم تطرح إلا في الفترة الزمنية المعاصرة خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته السميولوجيا وأعمال مدرسة كونسطانس الألمانية، واجتهادات المسرحيين التجريبيين والطليعيين الذين وضعوا اللبنات الأساسية للتلقي المسرحي وقعدوا لهذه العملية.

٢- نحو مقاربة لإشكالية التلقي المسرحي :

في ظل التهميش الذي مورس على المتلقي بصفة عامة والمتلقي المسرحي على وجه الخصوص، برزت إلى السطح مجموعة من الصيحات والنداءات التي حاولت رد الاعتبار إلى المتلقي الذي عليه يتوقف الاعتراف بالعمل المسرحي وتقييمه والحكم عليه. ومما لاشك فيه أن التلقي المسرحي عملية في غاية التعقيد، وتزداد هذه الصعوبة كلما تعلق الأمر باختلاف الحقول الثقافية والمرجعيات الحضارية بين منتج العرض ومتلقيه. لأن الأول يوجه مجموعة من الخطابات المسننة المنبثقة من توجهه الفكري والثقافي إلى المتفرج الذي يجب عليه فك هذا التشفير وخلخلته وهو ما يتطلب منه إلماما معرفيا بثقافة الغير.وهذا يعني أن المتفرج/المتلقي هو أيضا مشارك فعلي في بناء العمل وقراءته "وكل وصف لبنية النص يجب أن يكون في الوقت نفسه وصفا لحركات القراءة التي يفرضها. وهذين المظهرين مترابطين "(٦).

وبما أن معنى أي نص أو عرض هو عدد قراءاته، فإنه يكون أرضية مشاع لكل القراء المتلقين. فعندما يفرغ المخرج من الكتابة السينوغرافية تبدأ مهمة المتلقي الذي من أجله أنجز هذا العرض، أي أن عليه أن يقوم باكتشاف الدلالات وترويض المعاني التي ينطوي عليها كل نص أو عرض. ولعل هذا ما دفع رائد مدرسة كونسطانس الألمانية – التي اهتمت بشكل خاص بجمالية التلقي – هانس روبير ياوس H.R.Jauss إلى القول بأنه " لا يمكن تصور حياة عمل أدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية للمتلقين الذين يوجه إليهم هذا العمل "(٧).

وقد كان الإهتمام منصبا على مر التاريخ على جمالية الإنتاج التي وقع منظروها في مجموعة من الأخطاء. في حين تم إهمال جمالية التلقي. ورغم كونه هذه الأخيرة حديثة العهد، إذ لم يمض في التنظير لها سوى سنوات قلائل، فإنها استطاعت أن تتمركز بشكل جيد وأن تستوعب خطابات جمالية الإنتاج بل وأن تتجاوزها. ويرى باترس بافيس P.Pavis أنه على الرغم من الاهتمامات المتزايدة بجمالية التلقي من قبل تيارات مختلفة " فإن هذه التيارات عليها أن تستفيد من أخطاء جمالية الإنتاج التي تميزت بأحادية الجانبUnilaterale في مسلماتها. كما أن عليها أيضا أن تقيم مصالحة في إطار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي. فكل واحد يتحدد في علاقته بالآخر(٨).

وغالبا ما يراهن المنتجون المسرحيون على الرقص على جراح الجمهور المفترض والاستجابة لأفق انتظاره، ويحاولون الابتعاد عن التجريب الذي ينأى عن المألوف والمتداول. ويقدم باتريس بافيس بانوراما لنظريات الإنتاج والتلقي في الترسيمة التالية:

جمالية الإنتاج		جمالية التلقي	
نوع العلامة		العلامة والتلقي بعد تداولي	
بعد تركيبي	بعد دلالي	٣) جمالية المتلقي	٤) التداوليات
١) الشكلانية أ – التغريب الشكلي ب– البناء ٢) نظرية النص ونظرية الضوابط النصية.	سوسيولوجيا المضامين نظرية المرجع والانعكاس.	أ– نظرية القراءة والتحقيقات – التحقيق التخييلي ب– نظرية حركية المتلقي. نظرية النص الإيديولوجيا. ج) نظرية الضوابط الاجتماعية.	أ) نظرية الأفعال اللغوية. ب) نظرية التخييل. ج) قوانين. ن) نظرية الخطاب.
حقل نظريات الخطاب والتلقي[٩]			

وتقرأ هذه الترسيمة أفقيا انطلاقا من الأعمدة الأربعة الأساسية. وهي تمثل أهم النظريات والتيارات التي اهتمت بالإنتاج والتلقي المسرحيين.

وقد استفاد رواد المسرح ومنظروه بشكل كبير من جمالية التلقي ومدرسة كونسطانس الألمانية، واستعاروا منها مجموعة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم، ومن بينها أفق الانتظار l' horizon d'attente الذي يعرفه هو التوجه النقدي الجديد هانس روبير ياوس بقوله: " ...إن أفق الانتظار لدى جمهور معين يعني النظام المرجعي...المنبثق عن ثلاثة عوامل أساسية : أولها معرفة الجمهور القبلية بنوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل. وثانيها شكل وتيمة الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها في العمل. وثالثها التعارض بين اللغة الشعرية واللغة التطبيقية وبين العالم المتخيل والعالم اليومي"[١٠].

يتضح من مقولة ياوس أن أفق التوقع (الانتظار) هو الحالة القبلية التي يكون عليها المتلقي قبل استقباله للعمل الإبداعي أو الأدبي، و يستند على ثلاثة عناصر رئيسية هي : الجنس الأدبي والتناص والتخييل. وينتج عن تلقي المتفرج لعمل ما إما الاستجابة لأفق انتظاره، بمعنى أن العمل الذي تلقاه هو عمل عادي ومبتذل، و إما تخييب أفق انتظاره إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق انتظاره في حالة ما إذا كان العمل جديدا وتجريبيا يتجاوز المتداول ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة. واستنادا إلى ياوس حاول كيرايلام تحديد أفق الانتظار – أو أفق التوقع– في علاقته بالمسرح قائلا : " إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بواسطته يتم قياس المسافة الجمالية التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية"[١١].

يبدو إذن والحالة هذه أن هناك ارتباطا وثيقا بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي في تشكيل أفق الانتظار أو التوقع لكل متفرج على حدة. والجانب الموضوعي يتكون من مجموع المبادئ

والأعراف والقيم الأخلاقية والمعرفية والثقافية السائدة داخل مجتمع معين، والتي ليست حكرا على جماعة أو شخص بعينه. بينما الجانب الذاتي يتعلق بالتكوين الشخصي للفرد ومدى تفاعله مع الجانب الموضوعي لجعله يحقق استقلالية نسبية وتميزا داخل حيز مجتمعي محدد.

واستفاد المسرح كذلك من الرائد الثاني لجمالية التلقي الألماني وولفغانغ ايزر W.Iser، وخاصة نظرية الوقع الجمالي Théorie de l' effet esthétique التي تتجلى في العلاقة بين النص ومتلقيه، وهي تقوم على ثلاثة أعمدة هي النص والقارئ وتفاعلهما(١٢).

وحاول ايزر ممارسة الاختلاف مع ياوس الذي جعل أفق التوقع (الانتظار) والمسافة الجمالية لا تخرج عن الإطار الذاتي والموضوعي مستبعدا أي عناصر خارجية، في حين أن ايزر استبعد كون الوقع الجمالي نابعا من طبيعة الأدب نفسه، بل من العلاقة الجدلية والحوارية التي تجمع النص بمتلقيه وسيرورة هذه العملية.

وفي المسرح يمكن الاستغناء عن العلبة الإيطالية وقطع الديكور والإنارة والموسيقى... لكن الذي يظل ثابتا هو الممثل والمتفرج باعتبارهما محورا التمسرح. ولا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدونهما. إلا أن العلاقة بينهما لم تكن على الدوام متكافئة، بل إن الكفة كانت دائما تميل لصالح الممثل / المرسل. وقد انتقد بافيل كامبيا نو Pavel campiano هذا التوزيع غير الدقيق وغير العادل بين الممثلين والمتفرجين الذين يقومون في الغالب بدور سلبي داخل قاعة المسرح. ذلك أنه " بمجرد انطلاق العرض المسرحي يكون لكل ممثل دور محصور ومحدد، في حين أن المتفرجين يقومون بنفس الدور. لهذا يكون حضور كل ممثل أساسي بالنسبة للعرض كله في الوقت الذي يمكن فيه تعويض كل متفرج بمتفرج آخر... فالممثلين لهم وظيفة نوعيةQualitatif بينما المتفرجين لهم وظيفة كمية Quantitatif وينظر إليهم باعتبارهم عددا معينا ليس إلا(١٣).

ومن ثم، فإنه يجب إعادة النظر في هذا التوزيع غير العادل للأدوار والنظر إلى المتفرج باعتباره صانعا في العرض أيضا وليس فقط مستهلكا سلبيا لها. فالمتفرج هو اللبنة الأساسية لكل عمل مسرحي، وبغيابه يصبح هذا العمل غير مهم. إذ من المفروض أن يقوم بمهمة تقييمية وتقويمية في نفس الدقة. وبفضل احتجاجاته وصخبه ومناقشاته وتشجيعا ته ينتبه المخرج المسرحي إلى مكامن القوة والضعف في عمله. وهو ما تثمنه آن أوبر سفيلد Anne Ubersfeld بقولها : " يجب أن نعلم أن المتفرج هو الذي يخلق الفرجة مثله في ذلك مثل المخرج المسرحي. فهو يعيد تركيب العرض كله على المحورين العمودي والأفقي. فالمتفرج مضطر ليس فقط لتتبع حكاية معينة، ولكن لإعادة تركيب الوجه العام لكل العلاقات المتصلة بالعرض في كل لحظة"(١٤).

وهنا تكمن المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الجمهور. ذلك أن فهم وتأويل أي عمل مفتوح يمر عبر المؤلف الذي يشحنه بتصوره الشخصي المسكون بتجربته وزوايا نظره ورؤيته للعالم. ثم يأتي بعد ذلك المخرج الذي يعد مسرحة هذا النص، ليقذف به إلى الممثل سيد الخشبة ليضع عليه بصماته الخاصة. وليصل في آخر محطة إلى الجمهور الذي يتلقاه بآفاق انتظارية مختلفة تختلف باختلاف المستويات السوسيوثقافية للمتفرجين. وبما أن العرض المسرحي " ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير لمعان لا حصر لها "، ومرتع لتعدد العلامات السمعية والمرئية ، فإن المتفرج يحاول في زمن قياسي التركيب بين مختلف هذه العناصر التعبيرية ومطاردة المعاني.

ومن الصعب جدا على المتفرج العادي أن يرى ويسمع وينظر إلى الشخوص ويتذكر جميع العلامات وكل الحركات في مرة واحدة. وهذا يعني أن " إعادة سميأة العرض تتطلب من المتفرج بناء معنى لكل علامة يتلقاها. كما انه يعود إلى المعنى المتضمن داخل الفكرة بعد العمل التحليلي للفرجة... ما دام كل تحليل يتطلب إعادة تجميع العلامات وبناء المجموعات"(١٥).

كما أن هناك علاقة جدلية ومرجعية بين العالم الخارجي –عالم التجربة والثقافة– والعالم المفترض المحدود داخل الفضاء المسرحي. وهو ما يجعل المتفرج يتوزع بين الواقع والمتخيل، ويحاول قدر الإمكان مقارنة ما يراه على الخشبة بعالمه اليومي الذي يتحرك داخله بصورة مطردة و يعيش حياته بتلويناتها وتشعباتها.

ومن المؤكد أن المشاهدة المسرحية تحقق الفائدة لدى المتفرج، كما أنها أيضا تحقق لديه المتعة Le plaisir. و إذا كان رولان بارت يتحدث عن " لذة القراءة"، فإن أوبر سفيلد تؤكد على شتى أنواع المتع التي يجنيها المتفرج من خلال متابعته للعروض المسرحية. فهناك "لذة المشاركة و لذة السخرية و لذة الفهم....و لذة الضحك و البكاء، ولذة الحلم والمعرفة و اللعب و المعانات .... و يمكن الاستطراد في لعبة الثنائيات الضدية إلى ما لا نهاية له "(١٦).

ونستنتج بالنظر إلى كون العرض المسرحي تكثيفا لمختلف أنواع العلامات و بناء على كون العلامة المسرحية ذات طبيعة معقدة، وتتراوح بين الرمز و الكلمة و الأيقونة،و الإشارة و الصرخة والصمت ... فإنه من الواجب أيضا تعليم المتفرج كيفية المشاهدة حتى يكون متفرجا إيجابيا و فاعلا. و لن يتأتى ذلك طبعا إلا إذا تشبع هذا المتفرج المفترض بثقافة مسرحية، و صار المسرح بالنسبة إليه فنا يوميا و مألوفا و ليس فنا طارئا و دخيلا على تربته الثقافية.

إن نظرة المسرح إلى الجمهور يختلف باختلاف التصورات الفكرية والجمالية لأصحابها. ذلك أن رواد المسارح التغريبي أحدثوا ثورة فنية زعزعت كل المفاهيم المسرحية التقليدية وأسسوا مسارح متمردة على الشعرية المسرحية الأرسطية. وبذلك أعادوا النظر في التطهير الأرسطي،

وتوزعت تصوراتهم بين الاندماج الكلي أو الجزئي للمتفرج، وبين عدم اندماجه أو احتفاظه بالمسافة اللازمة عن مجريات العرض ليتمكن من غربلة ونقد ما يقدم إليه. غير أن ما بنيغي التأكيد عليه، هو أن هذه المسارح اهتمت بشكل كبير بالجمهور باعتباره أحد الأطراف الأساسية المكونة لعملية التمسرح، وأولته مكانة مرموقة ان على مستوى التنظير أو على مستوى الممارسة. وصارت المشاهدة والتلقي ركنا أساسيا من أركان المسرح الحديث، حيث انصب الاهتمام بشكل كبير على العين والصورة والجسد، ولم تعد للغة الحوارية الكلامية نفس الأهمية التي كانت تكتسيها مع المسارح الكلاسيكية. لهذا صار لزاما على المتفرج أن يطور إمكانياته وثقافته حتى تساير التطور النوعي الذي تعرفه المسارح التجريبية. وإلا فإن التواصل سيكون صعبا بين المرسلين والمتلقين. ويهمنا في هذا الإطار أن نقف عند ثلاثة نماذج أساسية هي : مسرح القسوة والمسرح الملحمي والمسرح الفقير.

٣ – ١ : المسرح الملحمي: التغيير بدل التطهير.

إذا كانت الدراما الأرسطية قد خيمت بظلالها الكثيفة على الفن المسرحي في جل الحقب والعصور، فإن هذه الهيمنة سيتم الإعلان الرسمي عن أفول شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة خاصة مسرح برتولد بريشتBertold Brecht الملحمي الذي شكل نقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح. وأحدث تغييرا جذريا مس كل الجوانب الفنية والفكرية والإيديولوجية التي أقيم عليها المسرح بما في ذلك التلقي والدور الطلائعي الذي ينبغي أن يلعبه الجمهور داخل الفضاءات المسرحية.

وللتدليل على المكانة الهامة التي شغلها الجمهور داخل أدبيات بريشت نورد أحد نصوصه التي يقول فيها " المسرح بدون جمهور شيء لا معنى له... وبالتالي فمسرحنا لا معنى له. وإذا لم تعد للمسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه"(١٧).

ولعل ذلك ما دفع ببريشت إلى تأسيس مسرح ثوري لا أرسطي يتماشى والتحولات التاريخية والاجتماعية التي تعرفها المجتمعات الحديثة. وتبنى الماركسية كتوجه فكري وإيديولوجي، والمادية الجدلية كمنهج علمي وتاريخي. وجعل من المسرح مرآة تعكس التناقضات الطبقية والشروخ الكبيرة التي تفصل بين الطبقات البرجوازية والطبقات الاجتماعية المحرومة. ولم يفتأ يوجه رسالاته الصريحة إلى جمهوره المغترب داخل "أسطورة " الحياة اليومية وداخل المجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية من أجل إعمال عقله للتخلص من هذا الاغتراب. " فرؤية بريشت للتاريخ تقف تماما مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق"(١٨).

والتغريب Distanciation أو " الاغتراب" هو في أبسط معانيه جعل المألوف بالنسبة إلى الجمهور غريبا وشاذا ومثيرا للأسئلة والاستفسارات. فالبرجوازية والطبقات الحاكمة تقدم للجماهير أمورا تبدو في غاية البداهة والبساطة، إلا أنها في الواقع غامضة وملتبسة وتنطوي على حمولة إيديولوجيا مضادة لطموح وإرادة الجماهير الكادحة. وبواسطة التغريب الذي يدعو إلى توقيف الحدث في سيرورة الحكاية المسرحية، يستعمل الجمهور عقله في إزالة القناع عن كل شيء وانتقاده وإدراك معانيه القريبة والبعيدة. وتقترن الفائدة التي يجنيها الجمهور في المسرح الملحمي بالمتعة واللذة كذلك، غير أنها ليست متعة رخيصة ومبتذلة. وهو ما يتردد في أماكن عديدة من الأورغانون الصغير لبريشت، حيث يرى مثلا أن تقديم المتعة والتسلية يجب أن يقدم إلى طبقة الفقراء والمحرومين، وبذلك " يحصل بناة المجتمع على المتعة من الحكمة التي تحل المشاكل. ومن الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، و من احترام البشرية، أي من حب الإنسانية"(١٩).

والمسرح في نهاية المطاف ليس إلا فضاء يقصده الناس لكسر رتابة الحياة والاستمتاع بعروض فنية يجدون فيها خير عزاء و خير معوض عن الواقع المرير. والمسرح الذي لا يستطيع تحقيق المتعة للجمهور يجب أن يعاد فيه النظر لأن الحياة نفسها تتبني على مفارقات الجد و الهزل و الانضباط والتسيب ... و لو لا هذه المتناقضات لما اكتسبت سحرها و قوتها الخفية.

ومن باب الإنصاف القول بأن التقعيد للتلقي المسرحي والأثر الناتج عن هذه العملية لم ينظرله أحد بشكل علمي وعميق بعد أر سطو حتى جاء بريشت في مسرحه الملحمي. إذ جعل من الجمهور اللبنة الأساسية التي يقوم عليها المسرح، و استبدل التطهير بالتغيير دافعا بالمتفرج نحو امتلاك الواقع والتأثير عليه بذل التأثر به، و هذا يعني أنه غير أفق انتظار متلقيه الذي صار ناقدا و مناقشا و مطلعا على الواقع الذي ينبغي تغييره من خلال النموذج الافتراضي الذي يشاهده في المسرح. وقد عمد بريشت إلى دفع القاعة في الخشبة و هدم الجدار الرابع ليصير التواصل مباشرا بين الممثلين والجمهور الذي يجب ألا يندمج في مجريات الأحداث و يبقى يقضا متتبعا لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته وقلبه.

٣-٢: مسرح القسوة : جسد المتفرج محور التلقي.

أولى أنطونان أرتو A.Artaud للمتفرج في مسرح القسوة أهمية محورية حيث جعل منه بؤرة توتر يدور حولها الحدث، كما أنه حدد حتى الآثار النفسية والعقلية والجسدية التي تزامن أو تعقب عملية تلقي الفرجة. فمنذ مسرح الفريد جاري A.Jarry أعلن أرطو أن " المتفرج يذهب إلى المسرح من الآن فصاعدا وكأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية. فكرة أنه لن

يموت طبعا ولكنه يعي أن الأمر خطير، وأنه لن يخرج من العملية سليما. ونحن إن لم نتوصل إلى إصابته بأخطر ما يمكن فإننا سنكون دون مسؤولياتنا وعملنا، يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ"(٢٠).

إن هذا التشبيه لا يخلو من بلاغة معنوية، كونه يركز على أن المسرح ليس مكانا للتسلية وتمضية الوقت، بل هو قاعة كبرى للعمليات الجراحية التي تتم على مستويات متباينة ومختلفة، فالمتفرج إن لم يهتز ويتزعزع ويغلف بالحدث الدرامي نفسه، ويشعر بالقسوة الكونية.

يطلب أرتو من المتفرج أن يقبل بالسير خارج حدود اليومي، والدخول في المناطق السديمية لأنه يقترح عليه مسرحا مخالفا للمسارح السيكولوجية المبنية على الحوار الفارغ والكلام المجاني. ويقترح التعامل مع المتفرج مثل الثعابين التي تتأثر بالموسيقى وتنفعل وتتجاوب معها، يقول موضحا ذلك : " أقترح التعامل مع المتفرجين مثل الثعابين التي نسحرها، ونعيدها عن طريق الجسد إلى المفاهيم الأكثر حذقا... لهذا فان المتفرج في مسرح القسوة يكون في الوسط في حين أن العرض يحيط به"(٢١).

إن الترتيب الجديد للفضاء الذي يقترحه أرطو يخلق نوعا من الاتحاد و الالتحام بين الممثل والمتفرج حيث يتم هدم كل الحدود. وبهذا يصبح الجسد محور صنع الفرجة وتلقيها في نفس الآن. فوجود المتفرج في قلب الأحداث من خلال حذف الخشبة يجعله هو الآخر ممثلا بامتياز، إذ لا يوجد أي حاجز يفصل بينه وبين المثلين.

يجب على المتفرج إذن أن ينخرط في اللعب المسرحي وألا يبقى كدمية تطل من برج عاجي على مجريات الأحداث دون أن تكون له اليد في إثراء العرض من زوايا مختلفة، ذلك أن الشكل الدائري للفضاء الذي تعرض فيه المسرحية يجعل الممثلين يحيطون بالمتفرجين من زوايا مختلفة من القاعة. وهذا ما سيسهل عملية الاتصال والاندماج بين المرسلين والمتلقين "ويصبح المسرح إذن احتفالا جماعيا يشترك فيه الممثل والمتفرج بالتساوي"(٢٢).

ولا يركز أرتو على تقديم مجموعة من المعلومات والمعارف للمتفرج بقدر ما يستهدف زعزعة عقله وتفكيره والدفع به إلى حالة الجدبة La transe حيث يجد السحر والهذيان مكانا له، وينتفي دور العقل والمنطق ويغدو المسرح وكأنه عيادة استشفائية من الأمراض والأسقام الكونية الفجة. يقول جون جاك روبين J.J..Roubine " افترض المسرح الآرتو جعل المتفرج في حالة جذبة، وفي الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي... يسعى مسرح القسوة إلى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته "(٢٣).

وإذا كان برتولد بريشت يستهدف تثوير الواقع بغية تغييره من خلال استراتيجية التلقي التي يقترحها بالدفع بالمتفرج نحو اكتساب ثقافة ثورية راديكالية مناهضة للبورجوازية، فإن هناك من شبه الأثر الذي تخلقه عروض مسرح القسوة بالتطهير الأرسطي، غير أن هناك اختلافا كبيرا بين هذا التطهير والتطهير الآرتي، وهو ما يوضحه فرانكوطونيليF.Tonelli بقوله : "إن الظاهرة التطهيرية بالنسبة لأرطو ليس هدفها تحرير المتفرج من بعض الانفعالات الأساسية كالخوف والشفقة، لكن التطهير يعني ببساطة بالنسبة إليه الوعي بالقوى التي نحس بها جزئيا، واكتشاف أنا جماعية، هي بداية في حد ذاتها "[٢٤].

ويذهب أرتو كذلك إلى أن المسرح يجب أن ينتج التراجيديا في أصفى حالاتها، بحيث لا تترتب عنها لا لذة ولا متعة، ولكن فقط الألم والقلق والقسوة. وهذا يعني أن مسرح القسوة يدعو إلى إعادة تشكيل الآفاق الإنتظارية للجمهور الذي تعود على استهلاك ما تقذف به المسارح الكلاسيكية المبتذلة.

٣-٣ المسرح الفقير : المتفرج أساس التمسرح.

يعد جيرزي غروتوفسكي G.Grotowsky أحد مخرجي ومنظري التجريب المسرحي الذين عملوا على خلخلة الثوابت المسرحية الموروثة. وقد فطن بفضل ثقافته الواسعة والمتنوعة إلى إعادة النظر في مفهوم المسرح ومكانته ووظيفته. وكانت النتيجة التي تمخضت عنها أبحاثه هي ولادة ما سماه بالمسرح الفقير Théâtre Pauvre الذي يرتكز بشكل أساسي على الممثل دون أن يغفل الجمهور كذلك. أما باقي المكونات المسرحية الأخرى فيمكن الاستغناء عنها بما في ذلك النص المسرحي و الأدوات السينوغرافية. ذلك أن " قبول فقر المسرح و تعريته من كل شيء يعيده إلى أصوله ومنابعه الأولى"[٢٥].

وما دام أن العودة إلى الأصول مطلب كبار المسرحيين الطليعيين، فإن السبيل إلى بلوغ هذا المرمى في نظر غروتوفسكي هو إفقار المسرح من كل المؤثثات و الديكورات والمكملات التي أعطته وجها غير وجهه الحقيقي. و التركيز فقط على العلاقة الجدلية بين الممثل والمتفرج في تحقيق التمسرح. و يرى كريستيان جيلو أن هذه العلاقة في المسرح الفقير هي علاقة مادية-مازوشية، حيث يعاني الممثل من جهة من ألمه الخاص و يتمتع بفعاليته، كما يتمتع المتفرج من ناحية أخرى بهذا الألم الذي يتلقاه لأنه يعني بالنسبة إليه اكتشاف القوى العميقة و تحررا من كل ما يمكن أن يخنقه"[٢٦].

وقد فرضت جمالية المسرح الفقير فضاءا مسرحيا مغايرا للعلبة الإيطالية. في هذا الإطار، و من أجل الدفع بالمتفرج إلى الاندماج التام في الأحداث ومشاركته الوجدانية للمثلين، دعا

غروتوفسكي الى إقامة عروضه المسرحية داخل حجرة عادية لا يتم الفصل فيها بين المرسلين والمتلقين لكي يتحقق ذلك التواصل الحميمي المباشر بين الطرفين دون حاجز او مانع. يقول غروتوفسكي : " لهذا يجب القضاء على البعد بين الممثلين والجمهور بحذف المنصة وإزالة كل الحدود . دع أعنف منظر يحدث وجها لوجه المشاهد على بعد ذراع من الممثل، ويستطيع أن يحس بأنفاسه ويشم عرقه، ويقتضي هذا ضمنا الحاجة إلى مسرح حجرة"(٢٧).

لم يعد هناك وجود لمفهوم الخشبة La scène ما دام أن اللعب يتم داخل حجرة. ولعل وجود الممثلين إلى جانب المتفرجين هو ما سيخلق ذلك الانصهار والالتحام الذي سيساهم بالضرورة في طقوسية العرض وإكسابه طابع الافتتان و السحر. ويذهب بيتر بروك Peter Broock إلى أن تقديم غروتوفسكي لعروضه أمام ثلاثين مشاهدا فقط هو اختيار مقصود " فهو مقتنع أن المشاكل التي يواجهها الممثل أصعب من أن تسمح بالتفكير في جمهور أكثر عدداً"(٢٨).

ويبدو أن فراغ الفضاء المسرحي عند غرتوفسكي ناتج عن رغبة هذا الأخير في عدم حجب الرؤية عن المتفرج. كما أن اختيار عرض المسرح الفقير لعدد محدود من المتفرجين هو ما جعله يوصف بالنخبوي لأن هذه النخبوية لا ترتبط بمعايير اقتصادية أو اجتماعية أو حتى ثقافية، إذ أن الإنسان ا لبسيط الذي ليس في جعبته لا مال و لا جاه و لا ثقافة واسعة يمكنه أن يحضر عروض المسرح الفقير. يقول كريستيان جيلو موضحا هذه النقطة. "و هو مسرح نخبوي لأنه يتوجه إلى فئة معينة من الناس، أولئك الذين يشعرون بضرورة هذا الكشف la révelation "(٢٩).

إن الشرط الذي بموجبه يمكن إشراك أي شخص كمتفرج في مسرح غروتوفسكي هو ذلك الاستعداد القبلي لمعايشة الطقس المسرحي و الكشف الذي يترتب عنه. و عندما يتحول المتفرج من عنصر منفعل إلى عنصر فاعل، فإن هذا يعني البحث عن صيغ جديدة للتلقي و المشاركة. غير أن المسرح الفقير رغم ذلك يظل مسرحا يبحث عن الصفوة. يقول غروتوفسكي :"نحن لا نقدم تسلية لشخص يذهب إلى المسرح لسد حاجة اجتماعية تقتضي الاحتكاك بالثقافة .. يهمنا المشاهد الذي لديه احتياجات روحية أصيلة و الذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي"(٣٠).

ولا يمكن للمشاهد أن يبلغ هذا المستوى إلا إذا كان يشعر حقا بالحاجة إلى ضرورة اندماجه اللامشروط داخل العرض المسرحي، ووعيه بأهمية المسرح في تطهير الروح وإكسابها طاقة حيوية جديدة. و كذا انخراطه داخل هذا النسيج المركب، لأن من شأن ذلك أيضا إثارة الانتباه إلى العلاقة الجدلية بينه و بين الروح لخلق توازن و تكافؤ على كافة المستويات.

نزع الألفة:أو estrangement التغريب: يرى الشكلانيون أن الفن يقدم الأشياء المألوفة والمعتادة بطريقة جديدة وغير مألوفة ، بمعنى نزع الألفة عن الأشياء المعتادة للفت النظر إليها وكأننا نقرأها للمرة الأولى وهذا يساعدنا على رؤية الأشياء بطريقة جديدة .إن ما هو نوعي في اللغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى، هو أنها تشوّه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى. فتحت ضغط الصنعات الأدبية، تتشدد اللغة الاعتيادية وتتكثف وتتلوى وتتداخل وتتطاول وتنقلب وتقف على رأسها. إنها لغة "جعِلتْ غريبة" وبسبب من هذا التغريب estrangement ، فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف. ففي رتابة الكلام اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائخة، كليلة، أو مُؤَتْمتَة، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للغة، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر قابلية للإدراك .

المبحث الثاني
التأويل وسلطة النص

بدأ الاهتمام بجماليات العرض المسرحي، بعد أن انتقل الباحثون من المضامين الإيديولوجية والبحث عما هو مرجعي وخارجي في النصوص المسرحية إلى العرض المسرحي لمساءلته فنيا وجماليا وتقنيا. وساهم تطور الدرس الأكاديمي والنقد الجامعي في إثراء المقاربات الدراماتورجية* التي تركز على مقاربة العرض و "والتغريب" وجمالياته الفنية والتقنية. كما ساهمت نظريات التلقي والتقبل مع إيزر ويوس ورولان بارت و (إمبرتو إيكو) في تعميق المنحى الجمالي في العرض المسرحي بالإضافة إلى التخصص في مواد الصنعة المسرحية جماليا وتقنيا والذي دفع كثيرا من مخرجي المسرح إلى الاهتمام بالعرض على حساب النص، دون أن ننسى أهمية ظهور المخرج إلى ساحة الوجود الذي حوّل النص المسرحي ومضامينه النصية الداخلية والخارجية إلى عرض بصري مشفر بتقنيات مهارية وصنعة جمالية حرفية وتركيب فني هرموني الذي من خلاله يقدم المؤلف والمخرج إلى المتلقي الراصد رؤيتهما الشاملة إلى العالم. ومن هنا، أصبح السؤال الجوهري ماذا يقول العرض المسرحي؟ وما هي أبعاده القريبة ومقاصده البعيدة؟ وإنما السؤال شكلي بحت يتمثل في: كيف يصنع العرض فرجته الدرامية والجمالية؟

وعليه، سنركز في موضوعنا المتواضع هذا على مجموعة من العناصر البنيوية التي تشكل شعرية العرض المسرحي و تكوّن جماليته الفنية، وهي: الفضاء المسرحي وتقنيات التشغيل الجمالي والتمثيل والكتابة الدرامية(٣١).

ولقد ظهرت بوادر التغريب في الكثير من الكتاب في المسرح الذين اثروا في ولادة اساليب واتجاهات جديدة حينها. وهن سترندبرغ الذي بدأ باسلوب مسرحي مغاير (كما في مسرحية الى

(دمشق) و (ألحلم) و (سوناتا الشبح) وذلك (انه قدم مسرح السيريالية الحق، عرض مسرحي بشيء ذاتي تماماً، عرض للاحلام)[٣٢]، وذلك بوضع اسلوب جديد لعمله، واضافة الى العمل واساليب واتجاهات الحداثوية للمسرح المعاصر، وقد تأثر ستربرغ، بالسيريالية التي ظهرت في فرنسا ١٩١٩-١٩٣٩ ما بين الحربين العالميتين.

وحاول في مؤلفاته (محاكاة اسلوب الاحلام بما فيه من تفكيك وبما فيه من منطقية)[٣٣] عبر تبنية للالية الاحلام، وانقلاب العقل عند الانسان فتصبح الافعال مشوهة وغير متوقعة وقلقة، فهو بهذا الغى ستربرغ، اولاً الزمان والمكان، وانطلق من الخيال والوهم في كتاباته بشكل كلي، فيصبح كل شيء في نصه ممكن.

ومثالاً (الشخصية تصبح غير تقليدية فهي (تنقسم وتتكاثر وتتجمد وتبهت وتتضح معالمها ولكن شعور واحد بسيط يسيطر عليها جميعاً، شعور الحالم وفي هذا لا وجود لاسرار او متناقضة او قوانين او نوازع ضمير، كما لا يوجد هنا ادانة او اعفاء بل مجرد سرد لنصه)[٣٤] هكذا كتب ستربرغ (الشخصية باضافة المتناقضات والانفلات من القوانين الواقعية والطبيعية محاولاً ان يثبت ان الذات الانسانية وجودية او للاوجودية هي متقبلة من قبل الواقع وتحقق نتاجات مهمة (ففي اللحظات اللوجودية تمكن من ان ينتج مسرحياته الخاصة، الشبه طبيعية تراجدية)[٣٥].

اما مسرحياته الخيالية، فهو يؤكد على قدرة المسرح لابراز النص المكتوب وتأسيس عمق الفني والفكري له. ومن ابرز ابتكارات ستربرغ وسماته في التاليف المسرحي.

١-من ناحية الشكل غير مترابط حلمي بمعنى (ان أي شيء يمكن ان يحدث أي شيء محتمل، الزمان، المكان غائبان وفي خلفية الواقع غير المهمة يحوك الخيال وينسج انماطاً جديدة انها مزيج من الذكريات، التجارب والافكار الحرة، والتفاهات والاشياء المرتجلة، تنشطر الشخصيات ويتضاعف عددها، انها تتبخر، تتبلور تنتشر وتتجمع، الا ان المشاعر وحدها تسيطر عليها جميعاً مشاعر الانسان الحالم)[٣٦] هذه التشظيات لها جذور في الواقع وهي منطلقة من الاحداث. ومن هنا نجد ان الاسلوب فيه منطقية.

٢-استند على السيريالية والوجودية في كتاباته في المسرح، واوجد وسيلة اتصال درامية جديدة بينهما، فكانت مسرحية الى دمشق تصريحاً واضحاً ان العقلانية تكون عاجزة امام الاسرار العميقة)[٣٧].

ان الاسلوب الجديد في مجال المسرح الذي استخدمه ستربرغ هو استخدامه لمفهوم (الاغتراب) لتأكيده على الجوانب المادية للمشهد بـ (عالم الروح)، ان حوادثه روحية لا بدنية)[٣٨] ومن هنا تأسس اسلوبه في مؤلفاته في (تقليل عناصر الحبكة المسرحية، وبتجاربه العديدة لكتابة

مسرحياته التي تسير حوادثها بلا توقف من البداية الى النهاية دون الحاجة الى مشاهد منفصلة مع الاهتمام الكامل بالعواطف)[٣٩].

ومن هنا نجد ان ستربرغ اسس لمبدأ (التغريب) في المسرح عن طريق رفض الواقع الخارجي، والاستعاضة بالعالم الداخلي بعد ان يحولهُ الى واقع ملموس (كما في مسرحية الطريق الى دمشق، ومن هنا بدأت المدرسة التغريبية بالازدهار حيث ان مؤلفين (لم يعودوا يهتمون بالفردية للناس في مسرحياتهم)[٤٠]، وذلك بالابتعاد عن القانون الطبيعي للاشياء عبر دراسة الشخصية ومراحل تركيبها النفسية، ولكن الشيء المهم هو محاولة او قدرة (التعبيرية) على تغريب الواقع الداخلي وتحويله الى واقع ملموس بفيزيائية عبر (اختفاء الجانب المنطقي والمترابط هو اختفاء لمنطق الواقع التقليدي وقيام التناقض واللا منطق الذي يرمي لخلق عالم اخر مغاير)[٤١] هذه المغايرة هي (تغريب) عبر مخالفة كل ما هو طبيعي وواقعي.

ان بناء الفعل عند ستربرغ وبناء الشخصيات، هي حكمية او ما يشبه الحل يجب (يعرض شخصيات ليس لها ابداً من وجود مرسوم سلفاً كما ان شعورها ليس مجمداً ابداً في طبع مفرد سلفاً)[٤٢]. ان الشخصيات عند ستربرغ تتحول في سياق الحدث الى شخصية اخرى بحيث تغادر الشخصية الحقيقية باختراقها للقوانين الطبيعية، فتظهر الشخصية سياق اخر غير معتاد بـ (استخدام هذا المبدأ جاء من خلال استخدام الواعي لاستراتيجيات الحلم)[٤٣] فان طموحه خلق شخصيات حلمية او ما تشبهه الحلم بـ (عرض شخضيات مرسوم سلفاً كما ان الشعور ليس مجمداً ابداً في طبع مقرر سلفاً)[٤٤].

هذا التنوع الذي استخدمه ستربرغ لمفهوم (التغريب) في النص المسرحي، هو جاء من خلال مؤلفاته (الملك ابو) التي قدمها الفريد جاري (الذي كان متردداً على كل شيء لقد اعلن تمردهُ على كل الاشياء في الحياة وفي ما وراء الحياة، وقد بلغ تمرده مبلغاً كان لابد معه ان يصبح (واقعاً) جديداً خارج حدود العالمين الفيزيائي والميتافيزيقي)[٤٥].

عبر زعرعته للبناء الدرامي، وبناء جديد على فكرة بـ (تميع العناصر المكونة للعقدة وعدم منطقيتها)[٤٦]، هذا الاسلوب الذي اوجدهُ او ابتكرهُ الفريد جاري والذي اصبح الركيزة الاساسية لمعظم الاتجاهات المعاصرة للمسر (ارتو) جان كوكتو، جان جينيه، ومسرح اللا معقول.

ان هذه التقنية الجديدة في كتابه النص المسرحي، هي اضافة شكل اخراجي جديد ايضاً باضافة (التغريب) الذي يطمح من خلاله ان يشكل معنى جديد للنص المسرحي، وكذلك وللمتلقي هدفه ايجاد بنية تركيبية تقريبية تعتمد على الايماءة بالصوت والحركة اللا بشرية والاضاءة والاصوات وصولاً الى فحوى النص.

واستطاعت الاتجاهات والاساليب المسرحية الاخراجية المعاصرة من امتازج هذه التجارب عن طريق التأثير والعميق بها وضع تبويب متناسق ودقيق لها (فارتو) استنتج ان الاعمال الحديثة تشترك معظمها بابتعادها عن (المالوف) باستخدامها (التغريب)، وهو يضيف غموضاً حيث يرى فيه (ارتو) اسقاط الفكرة العاطفية، ويقترب من واقع الانسان العاطفي الفطري ويقرب بناء الى المرتكزات الاساسية حول مفهوم (التغريب).

فالمخرج (ارتو) يبحث عن البعد (الميتافيزيقي للحوار) بمعنى ايجاد بديل يعبر عن هذا الحوار بالمعنى المطلق في الاسطورة والسحر، والتي تشكل لغة المسرحي لانتاج معنى شعري، في فضاء فوضوي كما يفهمه ارتو (فوضوي بالقدر الذي يعيد به النظر في كل العلاقات بين الشيء والشيء والاشكال ومعايشها وهو فوضوي ايضاً بالقدر الذي يعدُ ظهوره نتيجة لاخلال بالنظام يقربنا الى السديم (...) ومن ناحية المسرحية قد يصبح عكس الاشكال ونقل المعاني العنصر الاساسي لذلك الشعر الفضائي الساحر)[٤٧].

فالتغريب، يساعد على خلق (جواً منتظر اللا منتظر، لا في المواقف بل في الاشياء، والانتقال المباغت والمفاجئ من فكرة الصورة الى صورة حقيقة)[٤٨]، فالكثير من الاتجاهات التنظرية والتطبيقية في المسرح قدمت طروحات متنوعة تناولت فيها مفهوم (التغريب) وفق مفاهيم ايدلوجية وفنية، حاولت بذلك ان تتجاوز بها البعد الزماني والمكاني، والابعاد والنفي، وتجاوز البعد التاريخي وصولاً الى عالم اخر مصنوع، من عالم جديد شخوصهُ من هذا الغلق والرعب الكامن في الذات الانسانية التي (تغربت) واسقطت المعارف التقليدية في حياتها اليومية، كما نجده عند صموئيل بيكيت حيث يرى (ان المعرفة الانسانية شيء ضئيل للغاية (..) معرفة لا نعني شيء حين تقاس بما لا يستطيع الانسان ان يتوصل الى ادراكه)[٤٩].

عبر مفادة الصورة الى خارج حدود الواقع الموضوعي، ومن خلال ما تقدم حول دراسة (النص المسرحي) بطريقة انتقائية للبحث عن مفهوم (الغرائبية) وسماتها في النص، حيث وجدنا جذور (مفهوم التغريب) في الاتجاهات المسرحية المتعددة والمتنوعة، وهي بمثابة منطلق اساسي حول ان مفهوم (التغريب) يبحث فيما وراء حقيقة المفروضة حيث يتجاوز فيها الكاتب المسرحي، تاريخ الانسان ويبحث عن حقيقة كونية عميقة تقود النتاج الفني الى اللامنطق المستند اساس على واقع عمدت قصدية المؤلف على اسباغ الخيال عليه، ومن هنا فمن الصعب التميز بين الواقع والمتخيل، حيث كل شيء يصبحُ مباحاً ومؤلفاً وجائزاً، (فالتغريب) يذوب الحدود بين الامكنة والازمنة والذات الانسانية في خضم حقائق غير قادرة على الثبات في مكان وزمان، وعن قدرة الذات حيث تكون اكبر واكثر منطقية في الانتقال الحر بين الاحدث في الزمان والمكان، ولهذا

تميز الشكل الدرامي للعرض المسرحي عبر قيد الواقع، المتمثل بالزمان والمكان، وكذلك المعنى التقليدي والسمات الشخصية ليعبر عنها (التغريب) بوسائله الخاصة عن المعنى الحقيقي الذي يبحث عنه المتلقي.

ومن خلال ما تقدم (التغريب) في النص هو محاولة لانشاء عالم جديد عن كل يقيده بالواقع، والبحث عن افاق جديدة غير مكتشفة بعد محاولة لخلق عالم جديد يترك حيز كبيراً لخفايا الذاكرة الفنان.

ان التفكير الفلسفي والقيم الايقاعية والدينية والاقتصادية التي تشذبت ذائقة المتلقي او شكلت وفق الوعي التأملي المنفصل عن (المادة) المضادة الموجودة في الذاكرة سلفاً جعلت الفنان يبقى محافظاً على هذا الانفصال وهذا لا يتم الا بالتحرر من منه ايضاً.

ومن المعروف في العرض المسرحي أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل لكونه عنصرا جماليا فاعلا في العرض المسرحي الدرامية وعنصرا أساسيا في العرض السينوغرافي ومكونا جوهريا في عملية التواصل بين العرض والجمهور.

وكانت للممثل عبر مسار تاريخ المسرح قيمة كبرى في منظور الجمهور و أهمية لايمكن تجاهلها أو الانتقاص منها في تحريك العرض وإغنائه، بل كان المسؤول الوحيد عن نجاح العرض أو فشله وخاصة مع الممثل النجم في عهد الرومانسية، إذ كان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح عارضا حواره وخطاباته اللغوية والبصرية بطريقة مفيدة وممتعة. لكن مع ظهور المخرج في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي اختلافات المعالجات الاخراجية ويصبح الممثل دمية منفذة ليس إلا (رغبة بالتحول كظاهرة هي ليست وليدة ثقافة عصر جديد وانما ممارسة ووجود حققها الانسان فشكل حضوره هذا، وتساهم الإضاءة في خلق الإيحاء وتشكيل خطاب العرض التضمين وإثراء شاعرية الأجواء والظلال، كما تتخذ الإضاءة دلالات سياقية نصية ودراماتورجية في تلويناتها وانعكاساتها الهندسية وتقوم بتأشير الممثلين وتعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحركة حركيا وجسديا وحصرهم مكانيا وتبئيرهم دراميا و التركيز عليهم تشخيصا وتواصلا.

بما ان كل شيء في الحياة يقع بين ثنائية الضوء والظلام، فالضوء ظاهرة فيزيائية يعتبر من الوسائل المهمة التي تتمازج مع الحياة لخلق صور وتكوينات وتراكيب جمالية ذات معنى. فعندما نريد ان نعظم الاشياء او بالعكس، فان الضوء له القدرة الايحائية على خلق (لغة تتعلق بالشيء المرئي وعن طريقها يوحد العدم في شكل لا يمكن ان نراه لكننا بالتاكيد ندركهُ عن طريق البصر...)[٥٠].

وللضوء خاصية مهمة هو قدرته على التدخلات الزمنية بعضها ببعض الاخر وتفاعلها عبر الحواس، ففي هذه التداخلات ندرك الاشياء والاشكال لخلق واقع فيه (الضوء يكشف الشكل، وان الضوء كعنصر من عناصر التصميم يجب ان يدرس في ثلاثة طرق مختلفة الاولى: ضوء حقيقي يكشف عن الشكل، والثاني ضوء له تصميمهُ الخاص والثالث ضوء مؤثر في الاشكال)[٥١].

ولهذا نجد ان الضوء يترك تأثيرات على مفردات المكان ويعطي جمالية في فضاء عن طريق الانكسارات والانعكاسات والامتصاص والنفاذ، فكل مادة ومفردة لها خاصية بالتعامل مع الضوء.

اما الضوء كظاهرة فيزيائية فله قدرات هائلة على التاثير لخلق مساحات لها درجات متباينة بين الظل والضوء (فالضوء يقوم على تحرير الشكل ويعمل كمحفز قوي يستطيع ان يوحي بتغير في بعد الشكل او يعكس اتجاه الخط او تغير المسافات بين الاشكال ويولد الحركة البصرية)[٥٢]، اضافة الى التنوع اللا محدود المنبثق من التراكيب الضوئية، والضوء يساعد على ايجاد التأثير في عمق الصورة، والتعبير عن العلامات والدلالات الغير شفهية المدخرة في بواطن الحس لدى المتلقي.

ولهذا نجد ان الضوء يعتبر من الاكتشافات المهمة للعاملين في حقل الفن، فهي ابداعاً جديداً لـ (الكشف عن خواص الضوء تماماً يكشف الضوء عن جمال المعمار.. فلعلامة بينهما تبادلية)[٥٣]، فالتناسق في توزيع الضوء يحفز ادراكتنا للون في المكان. ولقد عبر (سيزان) عن تأثير اللون على الشكل بقوله (حينما يحصل اللون على قرائته، يحصل الشكل على كماله وسموه)[٥٤]، ويمكن الاستفادة من قواعد اللون في الفن التشكيلي في المسرح، فاللون والضوء يجسدان الابعاد والكتل وتحفيز العناصر البصرية لدى المتلقين، او تدميرها عبر الضوء (وزمنه فيصبح العرض واداء الممثل واضحاً على جميع المستويات، ونكشف فيها شكل الفضاء بشكل واضح ومعبر، والضوء وسيلة مهمة لربط الاحداث بطريقة محسوسة.

فالضوء دور مهم ومباشر في تحفيز عواطفنا ويخترق الذاكرة الجمعية لدى المتلقي ليؤسس فضاءاً مسرحياً جديداً يحمل مساحة ومسافة للترقب والاندهاش والخيال، ولهذا نجد ان الضوء يعمل على (الازاحة والاحلال في الوقت نفسه، لهذا تكون بنية العلاقات في التفكيك قائمة على الاختلاف والتأجيل لتدمير العلامات وبناء علامات جديدة)[٥٥].

فهذا التنوع اللا محدود جعل فناني المسرح ايجاد وسيلة لتعبير عن افكارهم واساليبهم الفنية ولتحقيق هدفها (بروز العمل المميز وانما رؤية مسرحية شملت الابعاد المختلفة في المسرح وادت الى خلخة في معايير المسرحية المهيمنة)[٥٦] .

فالضوء هو القادر على اختراق المخزون الجمالي للمتلقي والمساحة والتوزيع الجغرافي التقليدي للمسرح، عبر بناء تكوينات في فضاء العرض تتزدحم بالكثير من الاشكال المتنوعة التي تترك عند المتلقي حيز من الترقب والاندهاش هذه المفاهيم الجديدة احدثت ثورة في المسرح ومعالجاته الاخراجية باستخدام التطور التقني والعلمي والفلسفي للضوء، وفق هذه المتغيرات الذي حلت في العالم التي جعلت الانسان هو طرف الصراع المركزي ليقرب الازمان والفضاءات، فلقد استطاع المسرح ان يعالجها ويوظفها ولهذا ادخل (برخت) الكثير من التقنيات الحديثة، هدفه عكس التأثير التقني (التكنولوجي) على حياة الفرد بادخال وسائل جديدة في عناصر العرض ومنها الضوء. ومن ضمن ملاحظات برخت المسجلة في (سفنبورغ) في ٤/تموز/١٩٣٤)[٥٧]، حول المنتج الفني (ان مستوى التقدم التكنولوجي يؤدي الى تغير وظيفة الاشكال الفنية والتي تغير الوسائل الفكرية المنتجة كل هذا يكون معياراً حاسماً لوظيفة ثورية للادب)[٥٨].

فاستخدم (برخت) الضوء بطريقة ملفته للنظر وذلك عن طريق الكشف العلاقة بين الممثل والمتلقي وان يحقق الانطباع (اللا ايهامي) وهي وسيلة تكنيكية ولكشف والاظهار لزيادة تأثير (التغريب) وتحقيق فكرة الابعاد ضمن العرض الملحمي.. هدفه ازلة الايهام ابعاد كل ما يكون النشوة الانفعالية الخادعة او الاندماج بالاحداث.

لقد استخدم برخت الضوء ليخدم الحدث، ولكن بشكل غير مطروق عبر (عن قلقة ازاء المهارة المفرطة التي ابداها مصممو الاضاءة في استخدام الالوان ودعا الى استخدام الضوء الابيض النقي وحدهُ على المسرح)[٥٩]، لقد صنف برخت مبدأ المشاركة الايجابية (العقلية) وابتعد عن الانغماس العاطفي والتي تضيع تفاعل المتلقي لحل المشكلة عن طريق التفاعل والتحاور الواعي فهو (لا يريد المشاهد ان ينسجم مع الاحداث انسجاماً سلبياً، بل يرصدها رصداً ايجابياً وهو لا يريد فيه ان يستنزف فعاليته بالادغام في الحدث، فهو يغرب الحدث دون تحطيم المزايا الجوهرية وهو لا يفرض عليه أي صفات خارجة، فهو يكشف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ويكشف عن جدلية الحياة. فهو يغرب من اجل المعرفة وتعميق الوعي وتحليل الظاهرة في فهم الواقع وتفسيره.

لقد وجد (برخت) ان الاضاءة في مسرحهِ ان (كسر الجدار الوهمي) بين الصالة والخشبة، والممثل والحدث فوجد ان الاضاءة تحدث تأثيراً ايجابي من خلال اشتغالاتها الاضاءة في خلق جو او اسناد حدث او تكشف زمن او مكان، بل وظفها الى كشف اللعبة المسرحية، وان المتلقي لا يأتي للعرض المسرحي ليندهش او ينسحر بل يلتعلم، فهو يدعو الى (تنوع وحدة الاضاءة بدعوى

اعتبارات الصدق الواقعي من شأنه ان يخفي رسالة العرض)[٦٠]. أي بمعنى ان الاضاءة في المسرح وسيلة تحول معرفية اولاً ويبقى الواقع دافعاً وان يكون العكس صادق.

وبهذا كان هدف برخت الابتعاد عن استخدام المبالغ للاضاءة في عروضه لخلق حالة الغياب المقصودة ويحفز (الممثل) على التعامل بموضوعة مع الاشياء باعتبارها عناصر غير موهومة ضمن مبدأ غياب لعية الايهام، وهي (التغريب) في شكل العرض وفضاءاته وهي مقصودة لاجل تفاعل المتبادل ما بين العرض والمتلقي وتعتبر الاضاءة المسرحية جزءاً مهماً منه.

في حين اوجد (ارتو) ان الاضاءة هي من اجل رسم صورة في فضاء العرض، وذلك بالتكيف والتظليل والتي تحث الصور في الفضاء باضافة الغرابة، بشكل معاني ودلالات ذات تاثير كبير وبنفس الوقت يدركها عبر المفاجئات باستخدام الجمال السحري والايقاعات المختلفة وبالاحساس بادراك عبر الصوت واللون والضوء.

ان القدرة التي تقدمها الاضاءة في العرض المسرحي في تختزال المعاني والمسافات عبر التأمل والادراك والمعرفة، فمعظم منظري المسرح بوعي قصدي اتجاه الذات بشكل دائم وتأكيدها، وهي ايضاً محاولة للفهم الذات وليس مجرد تسجيل ينتظر وانما اضافة خبرات من خلال خبرات الذات التجريبية، لازلة الوهم في الفن التغريب بتحويل سياقات التقليدية في العرض المسرحي والتحرر منها عبر التوجه نحو الشكل العرض، فكانت معظم الطروحات والتنظيرات المسرحية تعتمد على التنظيرات الفلسفية الجديدة التي تتمحور حول الذات الانسانية وقيمتها الانتاجية[٦١].

اما الموسيقى من أهم المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي وخلق توتره الدرامي وكشف عن صراعه وتوضيح تمسرحه الدرامي. وتساهم الموسيقا كثيرا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العارض والراصد المشاهد. وغالبا ما تستفتح المسرحية (موسيقى الافتتاح) يكون بمثابة جمالي يؤشر على بداية العرض المسرحي، قد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية وفصولها وحواراتها، أو تكون في خاتمة العرض لتعلن تراجيديتها أو كوميديتها أو الخلط بينهما.

وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرات، و تستحضر أيضا في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية. ويلاحظ كذلك أن الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفي من وراء شاشة الكواليس.

وان التداخل بين الموسيقى والاغنية والتفاعل الجمالي للمسرح (ألحوار والحركة) دور يخدم مفهوم (التغريب) ولهذا يجد (بريخت) ان الموسيقى في حدود العمل تقدم ايضاح الفكرة المرتبطة بالهدف (فالموسيقى ان لا تصاحب بل ان توضح الهدف، كما ان عليها ان لا تقنع بالاعراب عن

مزاج يظهر نتيجة احداث معينة على المسرح)[٦٢]، ولهذا فهو يرسم انطباعاته وموقفه عن موضوع المسرحية بشكل منفصل عن المواقف والتأثير العاطفي.

وكما عزز (بريخت) المتلقي بان يجعله هادئاً باستخدام (ألغناء في مسرح برخت، له دور محدد، حيث ينقل المتفرج من مستوى الرواية الى مستوى التعلم، فضلاً عن دور الترقية الذي لا ينكرهُ بل يقلل من خطره لتأثيرات الابعاد عن بؤرة الحدث)[٦٣].

ان الموسيقى والاغنية اصبحت لها دور كبير في اتجاهات الاخرى الذي ظهرت في المسرح المعاصر والحديث وما بعد الحداثة، حيث اصبحت (تعمل احياناً على التطابق بين المفهوم المجرد والتكنيك والاغنية وتعمل على الربط بين المستوى الفلسفي او المستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب)[٦٤].

فاصبحت الموسيقى في العروض المسرحية الان ترسم جدلية العلاقة (غير المالوفة) بين عناصر غير ادبية (الموسيقى، الاغنية الرقص الشعبي) واخرى بين النص ورؤيته في تكنيك مقصود فهي تتحرك باتجاه مناقض تماماً لتخلق بذلك جدلية في العلاقة، وتلقت بذلك انتباه المتفرج الى الاحتمالات المختلفة تجعلهُ يفكر، وتحرك فيه عن قصد غاية فلسفية مميزة تدعم فكرة (التغريب) لقد تأمل معظم مخرجوا المسرح مع تقنيات العرض بطريقة غير مالوفة ومنها الموسيقى يحفز القدرات ورود الافعال (السيكوفيزيائية) لتناسق مع الفعل الدرامي (نفسي او جمالي).

وقد استخدم برخت المؤثرات الموسيقية وذلك بطريقة غير مالوفة قاصداً بذلك ان يعي المتفرج الحدث وهو بحالة من اليقظة والابتعاد عن الاندماج والتقميص، وذلك بالعمل على مخالفته للمالوف باستخدام (المؤثرات التغريبية صوراً مختلفة، مثل قطع استرسال الحدث عن طريق اقحام المفاجئ لحدث اخر او الاغنية او مخالفة للتقاليد الراسخة عن انماط الشخصيات المسرحية، وتسعى كل هذه المؤثرات في مجموعها وان كانت صورها الى حرف انتباه المتفرج على الشكل المسرحي وتركيزهُ على المضمون الايدلوجي)[٦٥]، وكذلك طلب من ممثليه استخدام الاداء الصوتي والغناء وهي طريقة لخلق مناطق جديدة للتغريب ايضاً، حيث لجأ برخت الى الاغنية لربط بشكل (تكنيك) يقربُ ويغربُ الحدث فـ (الاغنية تعمل في المسرح الملحمي السياسي احياناً على التطابق بين المفهوم المجرد).

اما الماكياج ليس فعلا زائدا نستعمله من أجل الحفاظ على وجوهنا أو نستعمله وقاء من أشعة الكاميرا أو العاكسات الضوئية الأرضية أو العلوية، بل الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا ودراميا. ويعكس الماكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية و يستقرىء كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها العرض

المسرحي. وقد يكون الماكياج جزئيا أو كليا، طبيعيا أو اصطناعيا، وقد يكون لغويا أو بصريا (فالمكياج المسرحي له وظيفة دلالية ذكية في العرض فتصبح معادلة لفكرة التقنع والتصنع والتعبير الزائف عن المشاعر)[٦٦]..

ومن هنا نقول: إن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الخشبة المسرح، وله دور في تقديم الشخصية وتوضيحها الى المتلقي وذلك كما نرى واضحاً منذ بداية المسرح اليوناني يستخدم المكياج والاقنعة كوسيلة (ينفذ خيال المتفرج امامها فتنشط الخيال الى ملء الفراغ وتشكيل ملامحها وتعبيراتها)[٦٧] فشكسبير استخدم في عروضه الاقنعة تعبيراً عن الشخصيات التي تحمل احتمالات وايقاعات غامضة لتضيف التغريب للشخصيات .

ومن المعروف أن الماكياج أهم سمة في مسرح النو والكابوكي اليابانيين، ومسرح مهبارتا الهندي وأوبرا بكين الصينية...

ويعد المخرج الروسي تايروف من أهم المخرجين الذين اهتموا كثيرا بخاصية الماكياج المسرحي إذ جعل" ممثليه يستخدمون ماكياجا عجيبا مفرطا في الغرابة ليكون على يقين من أنهم لن يشبهوا أي أحد من الحياة الواقعية، وبهذا يصبحون أشخاصا متفردين في عيون النظارة، اما بريخت فقد لجأ (الى الاقنعة الصماء في مسرحه ووظفها اخراجياً ايضاً كاحد وسائل التغريب، لكن الاقنعة الصماء لا تضفي الى التغريب بالضرورة بل قد تحدث اداءاً عكسياً في بعض المسرحيات). واستند بريخت ايضاً لاستخدام الاقنعة والمكياج لتوظيف هدفه السياسي اولاً والاعتبارات الفنية ثانياً، ولهذا (كان القناع في المسرح البريختي وسيلة هامة لاخفاء فردية الممثل وتحويلها الى رمز لاحد الانماط الاجتماعية)[٦٨]. التغريب فاعل وهادف ودعائي ان بعض جوانب الفن الذي يدعو اليه برخت..

ومن المعروف أن الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية. وقد يكون الديكور وظيفيا عندما نحتويه ونشغله ونشتغل على ضوئه ونحركه ديناميكيا، وهناك ديكور صامت جامد غير وظيفي مقحم يخلو من الدلالات والمؤشرات الإيحائية والمقاصد الفنية والجمالية (ان لفعالية المنظر المسرحي وقيمته الوظيفية وقدرته على تحقيق الاندماج الكامل مع بقية عناصر العرض فحين يفشل في هذا يفقد اهميته ومبررات وجوده)[٦٩]. وقد يمتاز الديكور بالفقر الناتج عن قلة الإمكانيات المادية وانعدام التقنيات البصرية وغياب المؤثرات الصوتية أو يتعمد المخرج في توظيفه بتلك الطريقة الحرفية؛ لأن عرضه السينوغرافي

يحمل في دلالاته رمزية مقصودة، أو يكون الديكور مترفا يعبر عن الامتلاء والحشو والتبرجز الطبقي والرخاء الاجتماعي أو يدل على الباروكية الفخمة الزائدة.

ويتحول الديكور أيضا إلى فضاء تجردي أو فنطازي أو فضاء كاريكاتوري ساخر وهكذا تنوعت النظرة الى الديكور المسرحي وتبدل من عنصر الى اخر فشكلت في تلونها مجالاً تنظيرياً وتتطبيقياً منوعاً لكنه يظل مجالاً يجده من جانب الموقف الشكسبيري ويجده من الجانب الاخر والموقف الطبيعي الذي تبلور بجلاء في تقاليد مسرح القرن العشرين التي انتقلت الان الى الافلام السينمائية (ان النظرة الطبيعية الى الديكور قد تولدت في رغبة نبيلة في اصطلاح مسار المسرح وتحويله الى مكاناً يدفع المتفرجين الى التأمل الوضع الانساني تأملاً صادقاً وجاداً لكن النتيجة جاءت عكسية من ناحية الاثر الجمالي فبدلاً من ان يستمد الديكور الطبيعي خيال المتفرج للتأمل والتداخل في تفسير الاحداث قام باقصاءه تماماً وحول المتفرج الى عنصر سلبي[٧٠].

ويلاحظ كذلك أن الديكور قد يكون جامدا ميتا أو متحركا ديناميا أو كوليغرافيا يعتمد على جسد الممثل وقواه البدنية. كما أن الديكور قد يكون ثابتا أو معلقا أو طائرا فوق خشبة المسرحي.

ومن المكونات المسرحية بسيطة وهي من المكملات العرض في إنجاز العرض المسرحي (الاكسسوار)، في اكثر الأحيان تتحول إلى أهم مكون في المسرحية نظرا لأهميتها السينوغرافية والدلالية في تشكيل العرض باعتبارها محورا بؤريا ومؤشرا فنيا وجماليا يشكل العرض ويؤطره سيميائيا.

وهكذا يظهر لنا أن الأشياء متعددة الدلالات والوظائف والاستعمالات وأنها من العناصر السينوغرافية التي لايمكن الاستغناء عنها في العرض المسرحي.

ويكون العرض المسرحي جميلا عندما يخلق المخرج عرضا جماليا متكاملا متناغما تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة. ويكون العرض جميلا كذلك عندما يترك وقعا جماليا على المتفرج بمفهوم يوس وإيزر، ويحقق لذة ومتعة أثناء التفاعل التواصلي على حد مفهوم رولان بارت، أو يكون العرض المسرحي نصا مفتوحا زاخرا بالدلالات والمحمولات التناصية والمستنسخات الذهنية والجمالية بمفهوم أمبرتو إيكو. ويكون العرض خطابا جماليا عندما يستجيب لأفق المتلقي الراصد (القارئ) إبهارا وإمتاعا وتكيفا، أو يخيب أفق انتظاره عن طريق الانزياح والإغراب والاغتراب والإدهاش، أو يؤسس ذوقه من جديد من خلال اضافة مسافة جمالية جديدة ذات وقع جمالي آخر غير معهود له خصائص القدرة على الادهاش التي تحظى باهمية في الحياة ايضاً (وهي تعني رؤية العالم المحيطة بنظرة يقظة ومتوجسة ومتجددة والاحساس بجمال الانسان) [٧١].

ويختلف التقبل الجمالي من متلقي إلى آخر ومن زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر، وهذا الاختلاف هو الذي يغني العرض الدرامي ويثريه بالحيوية وديناميكية التأويل والملء الدلالي والمرجعي.

يتبين لنا – مما سبق ذكره– أنه آن الأوان لمقاربة الظواهر المسرحية جماليا وفنيا باحثين عن المكونات البنيوية والشروط الجمالية لتغريب الصنعة المسرحية مبتعدين قدر الإمكان عن المساءلة المضمونية والإيديولوجية حتى وإن كانت مساءلة مهمة ومشروعة، إذ لا ينبغي أن يكون ماهو إيديولوجي ومرجعي هو المهيمن على قراءاتنا وتصوراتنا النظرية والمنهجية. لأن المسرح في جوهره الحقيقي هو قبل كل شيء عرض درامي ممتع ولغة حركية متناغمة ومشاهد كوليغرافية متناسقة يتداخل فيها ماهو سمعي وماهو بصري، وفي نفس الوقت يهدف هذا المسرح إلى الإمتاع والإفادة وتغيير المتلقي وصناعة فن جمالي، (فقدرة الانسان الازلية على الادهاش هو دعوة الى التأمل والتساؤل وايجاد اجابة ويرتبط بتفاعل المتفرج.

وعلى العموم، يتكون العرض المسرحي جماليا من النص الدرامي الذي ينبغي أن يشغّل في فضاء المسرح يؤثثه الممثل المقتدر الكفء حواريا وحركيا من خلال الاشتغال على تقنيات جمالية ممتعة ووظيفية[٧٢].

ترى الشكلانية أن النص الأدبي وحدة مستقلة وقائمة بحد ذاتها وجميع عناصرها تتكامل فيما بينها لتشكل وحدة متكاملة منسجمة لتوحي لنا بالمضمون .

تحديد خصائص الشكل وعناصره من رمز ومجاز وتشبيه واستعارة وكناية.. الخ.

ولكن حتى الشكلانية التي كانت في ذلك الوقت تعتبر حديثة أصبحت فيما بعد قديمة بعد أن ظهرت مدارس أخرى كالبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية وغيرها. ولأن الشكلانية اهتمت بالشكل حتى وإن كان على حساب المضمون فلم تعد مقبولة بعد الثورة الروسية ولا سيما أنها ترفض الاعتراف بتأثير العوامل الاجتماعية التي ينشأ فيها الكاتب على أدبه وتصر على أن النص مستقل ومنعزل تماماً عن الخارج . وهو من المدارس التقليدية التي تستخدم التاريخ كوسيلة لفهم العمل الأدبي بشكل أكثر دقة، وهذه المدرسة لا تكتفي بدراسة حياة الكاتب الشخصية وحدها وإنما أيضاً بدراسة الأوضاع الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاشها الكاتب وألف فيها عمله. إذاً هي تجعل من الكاتب المصدر الأول والأساسي في فهم النص وهذا ما يطلق عليه Auther as context: حيث يحاول الناقد البحث عن المعنى الذي قصده الكاتب نفسه فيما كتب (authurian meaning) ، أي يبحث عن غاية الكاتب التي يريدها من هذا العمل وبالوصول لها فقط يكون المعنى صحيح ودقيق. حتى في حال موت الكاتب يقومون بالبحث عن

طرق أخرى توصلهم لهذا المعنى وذلك عن طريق دراسة سيرة الكاتب الذاتية التي كتبها بنفسه أو كتبها معاصريه(٧٣). ذلك مهمة الناقد التاريخي هي جمع معلومات كافية عن هذا الكاتب وعصره وخلفيته الثقافية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية والدينية التي عاش فيها وأنتج فيها أدبه . فالنص برأيهم لا يمكن أن يشرح نفسه بنفسه ولا يمكن الاعتماد عليه فقط لفهمه بطريقة صحيحة. ولهذا يطلق عليه نقد خارجي(٧٤) external criticism لأنه يعتمد على حقائق خارجية في تأويله. فلكي نفهم النص جيداً علينا أن نعرف ماذا أراد أن يقول الكاتب من خلاله. (وبالتالي هنا يتم تهميش دور القارئ والنص معاً.

هنا نجد أن النص ليس وحدة مستقلة كما هو الحال على الشكلانيين، وإنما النص يعتمد على كاتبه بالدرجة الأولى . بينما نجد الشكلاني شكلوفسكي يقول: الناقد التاريخي يقوم أساساً على جمع كل المعلومات المتعلقة بالكاتب وحياته وزمنه. إن كان من سيرة حياته أو المدارس التي تعلم فيها أو ما كتبه عنه الآخرون، إضافة لدراسة المجتمع الذي كان يعيش فيه من الناحية السياسية والاقتصادية والفلسفية والدينية إضافة للعادات والتقاليد السائدة في ذلك الوقت. فمهمة القارئ هنا هي إيجاد الغرض الذي يقصده الكاتب من خلال هذا النص . ويناقش هؤلاء النقاد وجهة نظرهم قائلين بأن فكر الكاتب لا يأتي من الفراغ وإنما هو وليد المجتمع الذي يعيش فيه والأوضاع التي مر بها خلال حياته وبالتالي أدبه هو نتاج لهذا المجتمع ولعوامل خارجية يجب البحث عنها لفهم معنى النص. باختصار هذا النوع من النقد يحتاج للبحث والقراءة المتواصلة .عرفت هذه الطريقة النقدية في الجامعات الانجلو اميركية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وسعت لربط العمل الأدبي بالأحداث الشهيرة للفترة التي كُتب فيها، كالحروب والمجاعات والثورات.. الخ، يمكن لهذا النقد أن يعتبر سيئاً بحال قام الناقد بإظهار العمل الأدبي على أنه مجرد إعادة تصنيع أو نسخ لأحداث عاصرها الكاتب كما لو كان بلا خيال أو يقوم بتسجيل ما يراه ويسمعه فقط. أما النقد الحديث الذي يتبع هذه الطريقة فيقوم بدمج الاتجاهات النفسية والماركسية والنسوية مع التاريخية الحديثة(٧٥).

المبحث الثالث
الحدود الرمزية للمخرج

الذي كان يدعو إلى نظرية التغريب أو التباعد لفضح اللعبة المسرحية وكسر الإيهام بالواقعية، والابتعاد عن المحاكاة الأرسطية وسيجعل من الممثل بطلا ملحميا يساهم في التغيير والتوعية وتنوير المتفرجين من خلال كسر الجدار الرابع.

وإذا كان الممثل عند گوردون گريگ قد تحول إلى دمية يمكن تعليبها وتوسيع ملامحها كما يحلو للمخرج مازال هو المسؤول عن العرض سينوغرافيا. اما أنطوان أرتو كان يعطي لممثليه الحرية الكاملة في التصرف والاجتهاد والإبداع وخلق المواقف وتغريب الشخصية والخروج على النص إن أمكن ذلك ضمن إخراج إبداعي خلاق.

ويمكن للمثل الذي يؤدي دوره المسرحي أن يصبح كائنا بشريا ساميا أو منحطا أو عاملا من العوامل السيميائية على مستوى التواصل اللفظي وغير اللفظي أو يتحول إلى كائن فانطاستيكي أو صورة كاريكاتورية أو شكلا من الأشكال البنيوية البيوميكانيكية أو أداة آلية معلبة أو مستلبة أو دمية كدمى مسرح النو و الكابوكي والكاتاكالي وأوبرا بكين... أو قناعا من الأقنعة المعبرة بصريا وسيميائيا. ويمكن أن يكون الممثل أيضا بمثابة سينوغرافيا متحركة أو صامتة مادام هو الكائن الوحيد فوق خشبة العرض يحمل بين طياته لغة الحوار وخطاب الحركة.

إن أول ما يرصده الباحث – وهو يفكر في جمالية العرض المسرحي –مكون الفضاء الذي يشكل الإطار الجوهري للمسرح الدرامي؛ لأن الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجهه المتلقي، وبالتالي، فهو الذي يؤثث ويبلورها فنيا ويشكله جماليا. و نعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيميائية وإشارات بصرية ولغوية يتذيل بها العرض الدرامي. ومن جهة أخرى، فالفضاء أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو العلبة الإيطالية أو الفضاء المحدود سواء أكان منغلقا أم منفتحا أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتدا في رقعة خارجية.

وهناك مجموعة من الطرائق الفنية والجمالية في تفضية العرض المسرحي منها: (٧٦)

- ❖ الفضاء الفارغ : يقابل هذا الفضاء ما يسمى بالفضاء المؤثث، وليس من الضروري أن يحيل هذا الفضاء على العدم؛ لأن الفضاء الفارغ يشكل رؤية المؤلف والمخرج على حد سواء، ويعكس لنا فلسفتهما في الوجود ورؤيتهما إلى العالم. ويصيغ – بالتالي– تصبح هناك اشكالية معقدة من خلال الارتكاز على الاغتراب الذاتي والمكاني، ويُخرج العرض من الامتلاء والوجود والإثبات إلى عالم الصمت والفراغ والتجريد والخواء الجسدي والروحي. ويعتبر بيتر بروك من أهم المنظرين للمساحة الفارغة وفضاء الفراغ في الكثير من دراساته وكتبه النظرية حول المسرح، كما اشتغل أنطوان أرتو وگوردون گريگ على هذا النوع من الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة.
- ❖ الفضاء التجريدي : يعتمد هذا الفضاء على تجريد العرض وتحويله إلى علامات غامضة بعيدة عمّاهو حسي وملموس، ويرتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب

تفكيكها أو تأويلها بصعوبة، ويصبح هذا الفضاء الفرجوي تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي لسلفادور دالي أو التجريد التكعيبي للفنان الإسباني بيكاسو وخوان گريس وليجر وبراگ... ومن ثم، يتسم هذا الفضاء بالتغريب والانزياح وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ماهو خيالي وماهو غير عقلاني.

- ❖ الفضاء الفانطاستيك: وهو ذلك الفضاء الذي يعتمد على الخارق والعجيب والغريب واستخدام الفانتطازيا والگروتيسك الكاريكاتوري والمقنع والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل والثورة على قواعد المنطق والعقل. ويدين هذا الفضاء فوضى الواقع ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة.
- ❖ الفضاء الشاعري: ويقوم على الإيحاء الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الفنية المثيرة مشابهة ومجاورة ورؤيا. ويستخدم هذا الفضاء كذلك جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والتضمين وتجاوز التقرير والتعيين، وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ماهو بصري تشكيلي وماهو وجداني شعوري.
- ❖ الفضاء الباروكي : وهو فضاء درامي يستعمل الزخرفة الباروكية والتأثيث المبرجز والصيغ الفسيفسائية والمنمنمات الجميلة والديكور الفخم والسينوغرافيا الممتلئة بالأشياء والقطع الأثرية المترفة كما هو حال العروض في العصور الوسطى.
- ❖ الفضاء الكوليغرافي: يعتمد هذا الفضاء على الجسد وتلويناته في تقديم العرض الدرامي وتشكيل النص بصريا عبر استخدام الحركات الصامتة ورقصات الباليه والميم والبانتوميم والبيوميكانيك في انسجام تام مع الإضاءة وتغير رنات الإيقاع كمسرحية فضاء الروح التي اشتغلت على الفضاء الكوليغرافي من بداية المسرحية حتى نهايتها(٧٧).
- ❖ الفضاء التراثي :يستند العرض إلى توظيف السينوغرافية التراثية وتقنياتها الإحالية ومكوناتها الجمالية و الاستعانة بالمستنسخات التناصية التي ترجعنا إلى أجواء الماضي في تقاطعاتها مع الحاضر والمستقبل. وتحضر الذاكرة بأشكالها الفطرية وظواهرها الدرامية والتي تشكل ماقبل المسرح لتؤشر على التواصل بين الأجيال الغابرة والأجيال الحاضرة. ومن أهم المسرحيات التي توظف هذا النوع من الفضاء مسرحيات قام محمد وابراهيم جلال والطيب الصديقي ومسرحيات عبد الكريم برشيد ...
- ❖ الفضاء الواقعي : هو ذلك الفضاء الذي يحاكي فيه المخرج الفضاء الخارجي محاكاة حرفية أو فنية كالفضاء الواقعي بكل مكوناته التصويرية القائمة على الانعكاس المباشر في التقاط تفاصيل الواقع، والفضاء الطبيعي بكل عريه المفضوح وتناقضاته الصارخة ومواضعاته

البشعة. ويمكن تسمية هذا النوع من الفضاء الذي يتكئ على المحاكاة بالفضاء التقليدي أو فضاء المحاكاة أو الفضاء الكلاسيكي الذي يتم فيه نقل المرجع الإحالي بكل أبعاده الواقعية والطبيعية بصورة فنية قائمة على التمويه الواقعي أو التصوير الطبيعي للموضوع المطروح على الخشبة المسرحية. وأغلب المسرحيات الواقعية والطبيعية والتاريخية توظف هذا النوع من الفضاء المسرحي.

الديكور مفهوما جزئيا فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة العرض. ويعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما يبين لنا الفضاء المؤثث ومكوناته التشييئية ودواله اللغوية والصورية في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور. وقد تكون السينوغرافيا جامدة ساكنة لاحركة فيها ولا حياة مليئة بالحوارات التقليدية أو الحوارات الدرامية الجدلية التي تقتل شاعرية العرض بسبب الروتين والتكرار و الفعل الدائري، وسينوغرافيا متحركة شخوصيا أو آليا أو كوليغرافيا لخلق عرض ديناميكية دال.

يعتمد تركيب الصوري في العرض فنيا على مجموعة من المكونات والتقنيات الجمالية الأساسية كالديكور والأزياء والإضاءة والموسيقا والأشياء والماكياج والسينوغرافيا.

فالإضاءة مثلاً ليست مكونا سينوغرافيا زائدا، بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية أخرى في العرض التي تساهم كلها في خلق عرض درامي لمسرحية منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا. و لقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة (نظرا لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله إلى الجمهور. ومن هنا، فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتبئير الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول. ومن المخرجين الرواد الذين اهتموا بالإضاءة نذكر بالخصوص المخرج السويسري أدولف آبيا أكد (ان الضوء المنضبط والموجة هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيله وسيولته وتركيزه المتعلق بمدنا بالفرصة نفسها لانارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى كما ان الموسيقى تحرر مزاج المشهد، وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما مع الفعل الظاهري فان حدته تستطيع ان تغير الموضوع بالتجلي وان تضفي عليها مدلولات عاطفية)[٧٨]..

النتائج:

١-ان التلقي ينسق وراء اساليب التعبير ومن يكون هناك قطع صلة بين النص والعرض.

٢-هناك فحوى بين الثقافة والمخرج وثقافة الجمهور وتحقيقها الفعل الجمالي.

٣-يقف التلقي المسرحي على نوعين من الجمهور الاول ينشد المضمونية والثانية معني بالتمثيل والاخراج وطرائق العرض.

٤-كلما ازداد الغموض في التركيب المسرحي للعرض فانه ينفتح على تأويلات المتلقين الى حدودها القصوى ويحقق المسافة الجمالية.

٥-ان الاخراج الحديث يتجاوز العرض المتلقي فتنقطع الصلة وتسقط الرسالة.
٦-ان الالية التأويلية للتلقي قد تم ازاحتها لصالح التقنية مما جعل العرض المسرحي يفقد جنسه.
٧-لغة العرض المسرحي المعاصر تقوم على تعميميه لاشكالاً سببها المبالغة والانزياح وتعدد الاحتمالات.

الهوامش:

(١) رولان بارت : درس السيمولوجيا.ت : عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر١٩٨٦ص٨٧.
(٢) فاضل تامر : مجلة الفكر العربي المعاصر. النقد و المصطلح النقدي. ع ٤٨ – ٤٩. يناير – فبراير. مركز الإنماء القومي. بيروت.ص٩٠ .
(3) M.P Smitt et A.viala. Savoir-lire Ed.didier. Paris 1982, P.17.
(٤) عطية عامر. النقد المسرحي عند اليونان. المطبعة الكاثوليكية : بيروت. دت. ص٢٨.
(٥) أرسطو: فن الشعر.ت.ع الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان.ص ١٨.
(6) Umberto Eco, Lector in Fabula – Le rôle du lecteur. Ed grasset. 1985 P: 8.
(7) H.Robert Jauss : Pour une esthètique de la rècèption. Ed. Gallimard. 1978.P.45.
(8) Patrice Pavis. Revue des sciences humaines.N189. Janvier.Mars. 1983.P:51.
(9) Ibid . P : 56.
(10) H.R.Jaurs : pour une esthètique de la rècèption. P : 44.
(١١) كيرايلام : سيمياء المسرح والدراما. ت. رئيف كرم. المركز الثقافي العربي ط. ١. ١٩٩٢. ص ١٤٧.
(12) W. Iser.Acte de lecture. Theorie de l´effet esthètique. Gallimand. 1985.P.14.
(13) Pavel campiano : le spèctateur un rôle sècondaire " in" sémiologie de la reprèsentation. Ed. Complexe. 1975.P :96.
(14) Anne ubersfeld. lire le théâtre. Ed sociales.Paris. 1993. P :41.
قام أنطونان أرطو بمعية روجي فتراك وروبير أرون بتأسيس هذا المسرح الذي يعتبر جسرا وتمهيدا لمسرح القسوة. وسمي بمسرح ألفريد جاري تخليدا ووفاء لما قدمه جاري من عطاء للمسرح التجريبي والطليعي.
(15)Anne Ubersfeld : Ecole du spéctateur. Ed. Sociales. 1980. P: 306.
(16) Ibid : 325.
(١٧) برتولد بريشت : نظرية المسرح الملحمي.ت. جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت. ص :٢٨.
(١٨) أحمد العشري : مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي. عالم الفكر. م ٢١.ع٣ .يناير– فبراير– مارس ١٩٩٢.ص :١٨.
(١٩) برتو بريشت. نظرية المسرح الملحمي. مرجع سابق. ص: ٣٣٥.
(20) A. Artaud. Oeuvres completes II. Gallimard.1976.P17.
(21) A. Artaud. Le théâtre et son double. Gallêmard. Paris 1964.P126
(22) Gerard Durozoi : A.Artaude l alienation et la folie. Larousse. Pris.1992 P 148.
(23) J.J.Roubine : Introduction aux grandes théories du théâtre. Bordas. Paris. 1990. P: 150.
(24) Franco Tomelli : l'esthetique de la cruauté. Ed.A. G. N. Nizet.Paris. 1972. P:43.
(٢٥) بيجي جروتوفسكي : دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي.ت. هناء عبد الفتاح .مطابع الآثار المصرية. دط.دت. ص : ٢٨.
(26) Cristian Gilloux : le théêtre face à nous. " in" . planéte plus. Février.Paris 1976.P :32.
(٢٧) بيجي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير.ت كمال قاسم نادر.دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. د ت. ص:٤٠.
(٢٨) بيتربروك : المساحة الفارغة.ت. فاروق عبد القادر. كتاب الهلال. ١٩٨٦ص : ٩٧.
(29) Cristian gilloux.Jerry Grotowsky . Planéte Plus.OP.cit.P.35.
(٣٠) جيرزي غروتوفسكي : نحو مسرح فقير. مرجع سابق . ص : ٣٨.

* دراماتورجيا: إن الدراماتورجيا مسار ينطلق من الاشتغال على مادة درامية أو حكائية لصياغة نص مسرحي وفق رؤية سوسيوثقافية معينة، ويمتد عبر الاشتغال على إنجاز هذا النص بناء على محورية عمل الممثل، ووفق جمالية ترتكز على فقر السينوغرافيا وسيميوطيقا خاصة بفضاء الخشبة يجعل منها إعلاناً للهوية المسرحية عبر عدد من الخيارات الجمالية المستوحاة من ثقافات الشرق، وينتهي عند توزيع الفرجة المسرحية على متفرج يحافظ على فكره المغرب. ووفق هذه الدراماتورجيا، لا يتمثل الإخراج المسرحي في التصادم مع النص الدرامي، ولكنهما، أي النص والإخراج، يتأسسان وفق جمالية موحدة تستند على السرد وما يستتبعه من تقطيع وتركيب وفراغات.. وربما يساعد مفهوم الدراماتورجيا على ردم الهوة بين الصراع التاريخي بين المؤلف والمخرج، ويحسم في جانب كبير من مفهوم الدراماتورجيا..

(٣١) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١، ١٩٨٩م ص:٧٥.

(٣٢) الاردس، نيكول، المسرحية العالمية، ت: عبدالله عبد الحافظ متولي، ج٤، وزارة التعليم العالي والبحث، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٢٥.

(٣٣) المصدر نفسه، ص٢٢٥.

(٣٤) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٥٢-٢٥٣.

(٣٥) ريل بنتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص٢٨٢.

(٣٦) جيمس، ماكفارلن ومالكم برادبري، المصدر نفسه، ج٢، ص٢٠٤.

(٣٧) المصدر نفسه، ص٣٠٥.

(٣٨) الاردسل نيكول، المصدر نفسه، ج٣، ص٢٣٩.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٢٣٩.

(٤٠) جيمس، ماركفارلين، ومالكم برابدي، المصدر نفسه، ص٣١٩.

(٤١) المصدر نفسه، ص٣٢٠.

(٤٢) الاردس، نيكول، المصدر السابق، ص٢٥٢.

(٤٣) جيمس ماكفارلين، ومالكم برادبري، المصدر السابق، ج٢، ص٣٠٤.

(٤٤) جان دومنية، المصدر السابق، ج٢، ص٢٣٦.

(٤٥) جورج ولوث، مسرح الاحتجاج التناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د.ت، ص١٦.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٢١.

(٤٧) انطوان، ارتو، المصدر السابق، ص٣٥.

(٤٨) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٤٩) جورج لون، المصدر نفسه، ص٧٥.

(٥٠) بيكون، فالان بيادس، المسرح والصورة المرئية، ت: سهير الجمل، مراجعة ..د. منى صفوت، وزارة الثقافة مهران القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عدد ١٦، ج١، ٢٠٠٤، ص١٩٩.

(51) Oren Pavker, Harvcy smith scene design nated stage lighting. Holt, Rineharat and Winston, New York, p. 54-55.

(52) Ibid, p. 65.

(٥٣) سعيد، محمد توفيق، ميزفزيقيا الفن عند شنيهاور، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٠٤.

(٥٤) هربرت، ريد، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٢٥.

(٥٥) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ت: غالب هالسا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص٢١٩.

(٥٦) بيتلي، قاسم،غردتوفسكي،المسرح، دراسات ونصوص،دار الثقافة والاعلام،ايام قرطاج المسرحية، ص٣٠.

(٥٧) ينظر: سانشيت انطونيو اخوسيه، ص٧٩.

(٥٨) بنجالمان، فالتر، ص١٤٥.

(٥٩) هلتون، جوليان، المصدر نفسه، ص١٣٥.

(٦٠) هلتون، جوليان، المصدر السابق، ص١٥٧.

(٦١) ينظر: العشرين احمد، برتولد برخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢١، العدد ٣، وزارة الاعلام، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٩.

[٦٢] مهدي، عقيل، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٨.

[٦٣] ينظر، العشري، احمد، برتولد برخت، بين النظرية الغربية، والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢١، العدد ٣، وزارة الاعلام، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٩.

[٦٤] ابو سنة، منى، الاغتراب في المسرح المعاصر، ص٢٠.

[٦٥] هلتون جوليان، المصدر نفسه، ص٢٨٣-٢٨٤.

[٦٦] جوليان، هلتون، المصدر السابق، ص١٧٢.

[٦٧] المصدر نفسه، ص١٧٢.

[٦٨] تمارا سورنيا، ستافسلافسكي وبرخت، مصدر سابق.

[٦٩] المصدر نفسه، ص١١٣.

[٧٠] المصدر نفسه، ص١١٣.

[٧١] المصدر السابق.

[٧٢] المصدر نفسه للمزيد ينظر مدينة بلا مسرح. مجلة دراما. المغرب. العدد الأول. ١٩٩٢.

[٧٣] نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ت: احمد الخطيب، د.ت، ص ٩.

[٧٤] من أهم نقاد هذه المدرسة هو E.D. Hirisch وهو يرى أننا لكي نصل للمعنى يجب ان نكون موضوعيين ونعزل أنفسنا تماماً عن النص لكي نصل إلى ما يريد الكاتب قوله. وهو لا يكتفي كالشكلانيين بالنص وحده لفهم العمل لأن الشعر لغة مجازية مفتوحة للكثير من المعاني والاحتمالات لذلك لا يمكن تحديد المعنى الصحيح اعتماداً على اللغة وحدها وإنما يجب البحث عما أراد الكاتب وحده قوله .وهو بذلك يعتبر أن للنص معنى واحد لا يتبدل أبداً وإنما التقييم هو ما يتبدل، وما يهم هيرش هو المعنى الذي لا يتبدل. ينظر: نصوص الشكلانيين الروس، مصدر سابق، ص٩.

[٧٥] بسام قطقوط : المدخل الى مناهج النقد المعاصر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر مصر ٢٠٠٥ ينظر من ص ٧٥ ومابعدها.

[٧٦] ينظر: عبد الحميد، سامي، مصدر سابق.

[٧٧] عبد المجيد شكير: الجماليات المسرحية،الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دمشق، سوريا.

[٧٨] لي سيمونس، ادولف ابيا، اريك بنلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د،ت، ص٤٢.

المصادر

١) أحمد العشري : مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي. عالم الفكر. م ٢١.ع٣ .يناير- فبراير- مارس ١٩٩٢.ص :١٨.

٢) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١، ١٩٨٩م ص:٧٥.

٣) الاردس، نيكول، المسرحية العالمية، ت: عبدالله عبد الحافظ متولي، ج٤، وزارة التعليم العالي والبحث، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٢٥.

٤) أرسطو: فن الشعر.ت.ع الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان.ص ١٨.

٥) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ت: غالب هالسا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص٢١٩.

٦) برتولد بريشت : نظرية المسرح الملحمي.ت. جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت. ص :٢٨.

٧) بسام قطقوط : المدخل الى مناهج النقد المعاصر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر مصر ٢٠٠٥ ينظر من ص ٧٥ ومابعدها.

٨) بيتربروك : المساحة الفارغة.ت. فاروق عبد القادر. كتاب الهلال. ١٩٨٦ص : ٩٧.

٩) بيتلي، قاسم، غردتوفسكي، المسرح، دراسات ونصوص، دار الثقافة والاعلام، ايام قرطاج المسرحية، ص٣٠.

١٠) بيجي جروتوفسكي : دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي.ت. هناء عبد الفتاح .مطابع الآثار المصرية. دط.دت. ص : ٢٨.
١١) بيجي كروتوفسكي : نحو مسرح فقير. ت كمال قاسم نادر.دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. د ت. ص : ٤٠.
١٢) بيكون، فالان بيادس، المسرح والصورة المرئية، ت: سهير الجمل، مراجعة ..د. منى صفوت، وزارة الثقافة مهران القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عدد ١٦، ج١، ٢٠٠٤، ص١٩٩.
١٣) جورج ولوث، مسرح الاحتجاج التناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د.ت، ص١٦.
١٤) رولان بارت : درس السيمولوجيا.ت : عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر١٩٨٦ص٨٧.
١٥) ريل بنتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص٢٨٢.
١٦) سعيد، محمد توفيق، ميزفزيقيا الفن عند شنيهاور، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٠٤.
١٧) عبد المجيد شكير: الجماليات المسرحية،الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دمشق، سوريا.
١٨) العشري، احمد، برتولد برخت، بين النظرية الغربية، والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢١، العدد ٣، وزارة الاعلام، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٩.
١٩) العشرين احمد، برتولد برخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢١، العدد ٣، وزارة الاعلام، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٩.
٢٠) عطية عامر. النقد المسرحي عند اليونان. المطبعة الكاثوليكية : بيروت. دت. ص٢٨.
٢١) فاضل تامر : مجلة الفكر العربي المعاصر. النقد و المصطلح النقدي. ع ٤٨ – ٤٩. يناير – فبراير. مركز الإنماء القومي. بيروت.ص٩٠ .
٢٢) كيرايلام : سيمياء المسرح والدراما. ت. رئيف كرم. المركز الثقافي العربي ط. ١. ١٩٩٢. ص ١٤٧.
٢٣) لي سيمونس، ادولف ابيا، اريك بنلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د،ت، ص٤٢.
٢٤) مهدي، عقيل، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٨.
٢٥) نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ت: احمد الخطيب، د.ت، ص ٩.
٢٦) هربرت، ريد، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٢٥.

المصادر الاجنبية:

27) Artaud. Le théâtre et son double. Gallêmard. Paris 1964.P126
28) Artaud. Oeuvres completes II. Gallimard.1976.P17.
29) Anne Ubersfeld : Ecole du spéctateur. Ed. Sociales. 1980. P: 306.
30) Anne ubersfeld. lire le théâtre. Ed sociales.Paris. 1993. P :41.
31) Cristian Gilloux : le théêtre face à nous. " in" . planéte plus. Février.Paris 1976.P :32.
32) Cristian gilloux.Jerry Grotowsky . Planéte Plus.OP.cit.P.35.
33) Franco Tomelli : l'esthetique de la cruauté. Ed.A. G. N. Nizet.Paris. 1972. P:43.
34) Gerard Durozoi : A.Artaude l alienation et la folie. Larousse. Pris.1992 P 148.
35) H.R.Jaurs : pour une esthètique de la rècèption. P : 44.
36) H.Robert Jauss : Pour une esthètique de la rècèption. Ed. Gallimard. 1978.P.45.
37) J.J.Roubine : Introduction aux grandes théories du théâtre. Bordas. Paris. 1990. P: 150.

38) M.P Smitt et A.viala. Savoir-lire Ed.didier. Paris 1982
39) Oren Pavker, Harvcy smith scene design nated stage lighting. Holt, Rineharat and Winston, New York, p. 54-55.
40) Patrice Pavis. Revue des sciences humaines.N189. Janvier.Mars. 1983.P:51.
41) Pavel campiano : le spėctateur un rôle sėcondaire " in" sémiologie de la repręsentation. Ed. Complexe. 1975.P :96.
42) Umberto Eco, Lector in Fabula – Le rôle du lecteur. Ed grasset. 1985 P: 8.
43) W. Iser.Acte de lecture. Theorie de l´effet esthėtique. Gallimand. 1985.P.14.