# تواصلية الأداء التمثيلي وآليات تلقي العرض المسرحي

أ.د عبود حسن المهنا
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

م . د علي عبدالحسين رحمه الحمداني
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تكمن السمة الجمالية المميزة لتواصلية الأداء التمثيلي . في تلك الدينامية التفاعلية (ة) التي تشمل المشاركين في العرض المسرحي . من ممثلين مسندين بعناصر العرض المسرحي إلى متلقين مشاركين . على وفق آليات تلق فردية وجماعية . تشكل بمجملها واقعة العرض المسرحي . كفعل درامي يحدث في زمان ومكان محددين .

تبلغ العناية بالمتلقي ذروتها في جماليات تلقي العرض المسرحي . إذ تتأسس على التفاعل التواصلي بين العرض والمتلقي . وعلى تأثيرات ذلك التلقي الفكرية والجمالية . ويكون الاعتناء بالذات المتلقية مثارا لتساؤلات عدة من قبل مرسلي العرض المسرحي . وعلى رأسهم الممثل المسرحي كونه العلامة الكبرى التي تنتظم من خلالها علامات العرض الأخرى . لتسهم في تواصلية العرض المسرحي مع المتلقي .

بناء على تلك العلاقة الجدلية بين المرسل / العرض المسرحي . والمتلقي تبرز الحاجة إلى دراسة الأداء التمثيلي الذي يقوم به الممثل المسرحي . واليات الإرسال المباشر التي يسلكها في سبيل إقامة علاقة تواصل فاعلة مع المتلقي . وماهي آليات التلقي التي تمر بها العملية التواصلية .

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في كونه يتناول المنطلقات الفكرية والجمالية لنظرية التلقي وعلاقتها الجدلية مع بنية الأداء التمثيلي . وعمل الممثل المسرحي جهده لإقامة علاقة تواصلية فاعلة مع المتلقي . ما يعد ذا فائدة للممثلين والعاملين في المسرح .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى التعرف على آليات تلقي الأداء التمثيلي . ودراستها في مناهج بعض المخرجين المسرحيين .

الإطار النظري :

المبحث الأول : تواصلية الأداء التمثيلي واليات تلقي العرض المسرحي

يأخذ المتلقي دوره الفعال في إكمال جمالية التواصل من خلال تفاعل ذاته المنطوية على مرجعياته الاجتماعية والنفسية والثقافية . فضلا عن علاماته التواصلية بالزمان والمكان ماضيا وحاضرا ومستقبلا . ومن ثم تبلورها جميعا في تواصلية آنية متفاعلة بين وعيها الذاتي وبين الرسالة الموجهة لها . عبر آليات فنية وجمالية .

ان فعالية التلقي المسرحي . هي عملية نكوص في خدمة الأنا ( Regression in the service of the Ego ) على وفق تعبير ( ارنست كريس ) ( ) ويعني به . سعي المتلقي باتجاه التخلص من الواقع الخاص بالأنا . في اللحظة الزمكانية المعاشة . إلى المبدأ الجمالي الخاص بـ( الهو ) المعين بالممثل المسرحي / الآخر . بوصفه مرسل خطاب الأداء المسرحي . وهي فعالية تواصلية تعد أحد شروط تقبل المنجز الجمالي المضمن في العرض المسرحي.

يغني التلقي التجربة الفردية ويوسع من آفاقها . انه سياحة فكرية جمالية من عالم إلى عالم آخر . فالمتلقي الذي يغادر العالم الواقعي إلى عالم متخيل . ينقله إليه فن الأداء التمثيلي وجمالياته التواصلية . يعود ذلك المتلقي إلى أرض الواقع مرة أخرى . وقد اغتنى بتجربة جمالية ومعرفية .

تفترض نظرية التلقي ( Reception theory ) ان العرض المسرحي لا يمكن ان ينفصل عن تاريخ تلقيه . في الوقت نفسه الذي لا يمكن فصل فعل التلقي عن عرض مسرحي قائم . أي بمعنى ان العرض المسرحي والتلقي متحققان من حيث وجود احدهما للآخر . عبر امتداد زماني ومكاني . يخرجهما من ذاتيتهما المتموضعة على ( الأنا / نحن ) باتجاه التواصل مع الـ( هو / هم ) .

تعد نظرية التلقي نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي نظرية التواصل (Communication theory ) لأنها أفادت من البحث الفلسفي المتعلق بالتفاعل بين الأفراد والجماعات . وتطوير الأنظمة الحديثة والرمزية في دلالاتها التواصلية .

ومن ابرز فلاسفة نظرية التواصل . الفيلسوف الألماني ( يورغن هابرماس ) الذي أكد على ضرورة الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عبر التواصل من خلال العقل النقدي التواصلي . بدلا من العقل الأداتي . الذي كانت تمثله الفلسفة الغربية .

ان العقل التواصلي يعطي الأولوية في اهتمامه للبعد الاجتماعي . والنسيج التواصلي التفاعلي الذي ينتج عنه . وتأسيسا على ذلك يمكن عد العرض المسرحي . لأنه يتألف من عناصر إرسال متعددة يعدّ الممثل فيها هو العلامة الكبرى . فعالية تواصلية باتجاه المتلقي . الذي اتخذ مكانته في جماليات تلقي العرض المسرحي ليكون المشارك الفاعل في إنتاج العمل الإبداعي المتمثل بالعرض المسرحي .

إن ذلك الفكر الجمالي لدى ( هابرماس ) وغيره من فلاسفة الفكر التواصلي نجده واضحا في طروحات ( الشكلانيين الروس) و ( مدرسة براغ ) فضلا عن ( هانز جورج غادامير ) و ( رومان انجاردن ) و ( هانز روبرت ياوس ) و ( فولفغانغ آيزر ) و ( نظرية التلقي ) التي نجد فيها صدى كبيرا لذلك النسق الفكري الذي بلورته نظرية التواصل . واتضحت ملامحه في نظرية التلقي . كما سيرد شرحه لاحقا في المبحث الحالي .

يعد التلقي نشاطا ايجابيا . به ومن خلاله يتحقق الفعل الانجازي للعرض المسرحي . ويوصف بأنه تواصل فاعل بين طرفين ينتفي وجود احدهما بانتفاء وجود الآخر . وان تواجدهما معا يدفع الى مستويات متعددة من التفسير والتأويل . المتوافقة مع تعدد وتنوع العروض المسرحية .

تطرح نظرية التلقي للأداء التمثيلي . عدة أسئلة اشكالوية . من أبرزها . هل العلاقة بين الأداء التمثيلي والمتلقي علاقة وجوبية ؟ هل يمكن وجود احدهما دون الآخر ؟ هل للأداء التمثيلي ضمن منظومة العرض المسرحي وجود مستقل عن المتلقي ؟ أين تبدأ حدود التلقي . وأين تنتهي حدود العرض ؟ هل بالإمكان تمييز حدود الإضافات التي يضيفها المتلقي للعرض المسرحي ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها . ستتضح ملامحها من خلال مجريات البحث . ومن خلال التسليم بان الأداء التمثيلي . ضمن منظومة العرض المسرحي . لا يكشف عن جميع أسراره دفعة واحدة . في الوقت الذي قد يغيب بعضها عن ذهن الممثل نفسه .

بيد ان الحركات والإيماءات والمرموزات اللفظية والتعابير الصوتية . تحمل في طياتها شحنات دلالية ينبغي على المتلقي في ظل مخزونه الثقافي والمعرفي . وفي ظل تواصله مع سياقات العرض المسرحي ان يكتشفها ويبلورها . وبالتالي يتواصل معها بإطار جديد . كونه منتجا آخر للخطاب المسرحي . مستثمرا في ذلك جماليات التواصل الفاعلة وصورته العملية في التلقي الواعي .

ان المتلقي هو " ذلك الشخص . أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص . وتحقيق نوع من التواصل الجمالي . السيكولوجي . أو المعرفي معه . أو استثمار معطياته وممكناته . وإعادة بنائه وإنتاجه من جديد " ( ) . لذلك فان الحديث عن تواصلية المتلقي مع العرض المسرحي . لا يمكنها ان تكمل دورتها التواصلية إلا ً بوجود الممثل . حيث انه لا يمكن للمسرح ان يوجد بدون ممثل . ذلك الشخص الذي يقيم علاقة تواصلية مع المتلقي . وهو الذي يوفر البريق للمسرح في عين المتلقي . فالممثل وفق عالم النفس البريطاني ( بريان بيتس ) يجعل المتلقي في حيرة من أمره . فنحن في الوقت الذي نعجب به . فاننا نبغضه . وفي وقت نؤلبه . فاننا نهزأ به . ونمنحه كذلك لقب ( فارس ) ونتمنى لو يجلس معنا على طاولة الطعام . إننا نحبه وهذا هو سر تواصل الممثل مع المتلقي ( ) .

تتميز خصوصية تلقي الأداء التمثيلي . ضمن منظومة العرض المسرحي . لان العرض المسرحي . يقدم عناصره التواصلية بمستويات متعددة . منها المستوى الصوتي المتمثل في صوت الممثل . والموسيقى والمؤثرات الصوتية . فضلا عن المستوى البصري . الذي يشمل الديكور . وجسد الممثل . وما يحتويه الفضاء السينوغرافي للعرض . للتواصل عبر الرؤية البصرية . وبذلك يكون التواصل مع العرض المسرحي أكثر تعقيدا من تواصل المتلقي مع النص الشعري أو الروائي مثلا .

ان تلك الصعوبة تكمن في ان النص الأدبي . هو منتج نهائي مستقر . في حين ان العرض المسرحي . بمجمل عناصره . هو منجز تفاعلي . يتم عبر الزمان والمكان المحددين . فضلا عن إمكانية توافقه مع الحالة المزاجية للمتلقي الحاضر في قاعة المسرح . وذلك من خلال رد الفعل . أو ما يعبر عنه بالتغذية المرتدة . وتكمن قدرة الممثل في إقامة العلاقة التواصلية مع المتلقي . من خلال تحويل الرسالة الكامنة للخطاب المسرحي . الى علامات سمعية وبصرية في المسرح الناطق . وعلامات حركية في المسرح الصامت . هدفها تحويل الرؤى الفكرية والجمالية للنص المسرحي الى معطيات سمعية وبصرية . معتمدا ً على مخيلته الفاعلة . التي تقدم له الأجوبة الضرورية لكل الأسئلة المطروحة .

فالنص المسرحي هو رسالة مؤلفة من وحدات متداخلة من الرموز والإشارات والمعاني والممثل يسعى جاهدا لفك مغاليق تلك الرموز والإشارات . ومن ثم فهم معانيها . من خلال البحث عن البنى الداخلية المكونة للخطاب النصي ان العلاقة التحولية بين النص والعرض . تتم من خلال الممثل . حيث تقوم على أساس فهم وتخيل الممثل لشفرة النص الدلالية . والصعود بها نحو علامات العرض . اللفظية وغير اللفظية . التي تجسدها منظومة الممثل الجسدية . التي تستمد أهميتها من كونها تشتغل على حاسة البصر لدى المتلقي فضلا عن حاسته السمعية .

من السمات التي ينبغي توافرها لنجاح العملية التواصلية بين الممثل والمتلقي . هي وجود المقدرة التواصلية ( ( Competence) وهي عند المرسل / الممثل امتلاك الكفاءة الأدائية في الصوت أو الجسد أو كليهما . وغنى المخيلة . وفاعلية المكونات الحسية . من اجل تصوير أو تبليغ المضمون الفكري والجمالي . الذي ضمنه المؤلف المسرحي في نصه الدرامي . وتعالقه مع الخطة الإخراجية المقترحة . من اجل تكوين رسالة كلية . باتجاه المتلقي .

في الوقت نفسه . فان المقدرة التواصلية لدى المتلقي . تعني قدرته على تحويل الرموز والشفرات المرسلة إليه . الى معان ٍ يدركها . من خلال فك شفرات دلالاتها المتعددة . وهذا لا يتأتى إلا من خلال الوعي الثقافي والاجتماعي . لما يحيط به في حياته اليومية . وبالتالي الإفادة من تلك الخلفية المعرفية . واستثمارها في تفسير أو تأويل المنجز الإبداعي المتمثل بأداء الممثل المسرحي وعلاقاته التواصلية بعناصر العرض . كونه رسالة تواصلية قصدية تتوجه الى المتلقي .

وتنضوي تحت مفهوم المقدرة التواصلية . ضمنا ما عناه ( تشومسكي ) بالكفاءة التأويلية التي تعني مقدرة المتلقي على فهم المرموز اللغوي واللفظي . وتحليل إشاراته الدلالية وفقا للمخزن الذي يمتلكه ( ) .

وتظهر أهمية هذه المقدرة في العروض المسرحية الناطقة . التي تكون اللغة ابرز وسائلها التعبيرية في التواصل . أما في عروض المسرح الصامت . الذي يعتمد الجسد ودلالاته التعبيرية في التواصل . فان المتلقي يتواصل من خلال الكفاءة البصرية . التي تتطلب تواصلية تنفتح على ميادين أكثر اتساعا . في عملية التواصل بين المرسل / الممثل . والمتلقي . حيث لا يفترض دوما ان يكون المتلقي . يتكلم نفس لغة المرسل . وإنما يتم التواصل بينهما عبر اللغة الإيمائية والحركية .

ومن اجل الوقوف على المعطيات الفكرية والجمالية لنظرية التلقي . يرى الباحث ان يستعرض أهم العوامل المؤثرة في ظهور نظرية التلقي . والتي ساهمت في تشكل مضامينها الفكرية والجمالية لدى ابرز منظريها .

العوامل المؤثرة في ظهور نظرية التلقي

ساهمت عوامل كثيرة . في تبلور وظهور نظرية التلقي . منذ بداياتها الأولى إلى ما وصلت إليه على أيدي ابرز منظريها الذين اتفقوا في مبادئ ومنطلقات معينة واختلفوا في أخرى . لكنهم بمجمل الطروحات الفكرية والجمالية التي قدموها ساهموا في ان تتبلور نظرية التلقي على وفق المفاهيم التي سيتناولها البحث . وعلى وفق الآتي :

أولا : الشكلانية : نشأت الشكلانية . من خلال اندماج مجموعة من نقاد الأدب والدراسات اللغوية التي كانت في أصلها تمثل مجموعتين نقديتين هما ( حلقة موسكو اللغوية) و( جمعية دراسة اللغة الشعرية / أوبوجاز )( ) وكان من ابرز رجالها (رومان جاكوبسون) الذي يرد الحديث عنه في مجريات المبحث الحالي . و يحيل ( روبرت سي هول ) تأثير الشكلانية في نظرية التلقي . الى عدة عوامل أساسية منها :

أ- الإدراك الجمالي : وقد تبلور هذا العامل من خلال آراء ( شلوفسكي ) احد منظري الشكلانية البارزين . حيث أصبح دور المتلقي بالغ الأهمية . بوصفه العنصر الذي يقرر الخاصية الفنية للعمل الإبداعي من خلال سعي الفن الى تجريد الإدراك من عاديته اليومية . وتحيله الى القيمة الجمالية . التي تقتضي مشاركة فاعلة من قبل المتلقي( ) .

ب- التغريب : ظهر هذا المفهوم في كتابات ( شلوفسكي) كمبدأ جمالي ينطبق على الفن والأدب .وقد كان يهدف به الى تعديل استقبال المتلقي للصورة الفنية الإبداعية من خلال إبراز ( الصنعة ) وتحقيق تفرد معين للمادة الأولية بحيث لا يتم التعرف عليها مباشرة . بشكل عفوي . وانما من خلال إدراك واع . ويمكن تحقيق ذلك في كافة وسائل التعبير الفنية . وخاصة في المسرح حيث يستخدم من خلال التقنيات التي تكسر الإيهام . وتكشف آلية البناء الدرامي . ما يجعل المتفرج يركز انتباهه على كيفية صنع الإيهام بدلا من الاستغراق فيه( ) .

يقول ( شلوفسكي ) : " ان الناس الذين يعيشون على الشواطئ . سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج . حتى أنهم لا يحسون بها . ولا يسمعونها عادة . ولنفس السبب فاننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها .. وننظر الى ما نألفه فلا نراه . ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم . إذ يكفينا ان نتعرف عليه . ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف . وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار " ( ) .

ويبدو هذا المؤثر واضحا بشكل جلي . في المسرح الملحمي . وفي نظرية ( برتولد بريخت ) عن ( التغريب ) الذي يجعل المتلقي واعيا للعمل الفني . مدركا في الوقت نفسه . مشاركته الفعالة في إرادة التغيير التي يطرحها التوجه الجمالي لذلك العمل الفني( ) .

ويوضح ( بروستاين ) ذلك بقوله " ان مسرح بريخت يحاول ان يجعل عقل المتفرج يقظا للتعلم . ليصل الى درجة إصدار الحكم . فالمسرح ساحة محكمة . ليكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة . ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النغمة الذاتية تتردد في أعماله " ( ) .

ينطلق ( بريخت ) من النص مرورا الى المتلقي من خلال الممثل . الى تقديم منظومة جمالية للعرض المسرحي بأكمله . تستند على التغريب كفلسفة وعلى منطلقات المسرح الملحمي كرؤية شمولية للعرض المسرحي . والهدف من تلك العملية هو جعل المتلقي يقف موقفا ايجابيا من العرض . أي لا يسلبه إرادته من خلال دمجه بالأحداث وتماهيه بين فواصل الدراما المقدمة أمامه وإنما يوقظ فيه الفاعلية على اتخاذ القرار . بمقارعته بحجج عقلية تستفز مخيلته ليقف بمواجهة الأحداث ويدرسها . ومن ثم يفكر في تفسيرها يقدم التغريب طريق الممثل. عندما يرفض الممثل . وهو يعرض الشخصيات . وسائل التقمص . ويقف موقفا انتقاديا من الشخصية التي يؤديها حيث " لا يسمح للممثل وهو على المسرح ان يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها . انه ليس ( لير ) وليس ( هرباجون ) ولا ( شفيك ) انه يعرض هؤلاء الأشخاص . انه ينقل آراءهم بأقصى حقيقة ممكنة . انه يصور طريقة تصرفهم بقدر ما تسمح له معرفته بالناس . غير انه لا يحاول أبدا أن يوحي الى نفسه بأنه قد تقمص الشخصية بصورة كاملة " ( ).

ج- التطور الأدبي : وهو عملية التعاقب المستمر في التاريخ الأدبي . واحلال مجموعة من القيم الجمالية لمنجز فني مكان أخرى . لا بمعنى إلغائها . ولكن تراجع احدها مكان الأخرى وترى الشكلانية ضرورة التمييز بين العمل الفني المنجز تحقيقه تاريخيا في ذاته . وبين حرية تأويله . من قبل المتلقي . في فترات تاريخية لاحقة ( ) .

ثانيا : بنيوية مدرسة براغ : كان الظهور الأول لمدرسة براغ اللغوية في المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة . الذي عقد في (لاهاي) عام ١٩٢٨ . وقدمت فيه مدرسة براغ بيانها الموسوم ( النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية ) ( ) . وكان المحرك الرئيسي في أعمال الحلقة هو ( رومان جاكوبسون) من خلال دراساته النقدية . ثم تبلورت المفاهيم الجمالية لمدرسة ( براغ ) في كتابات منظرها الأبرز ( جان موكاروفسكي ) الجمالية . وخاصة في ما يتعلق بنظرية التلقي . حيث عد العمل الفني حقيقة علامية (semiotic fact) تتوسط العلاقة بين المرسل والمتلقي . الذي ينطلق إدراكه . من خلال مرجعياته الثقافية والاجتماعية . وتراكماته المعرفية ( )

ثالثا : الظاهراتية ( الفينومينولوجيا ) : وهي من المؤثرات المهمة في نشوء نظرية التلقي . ومن ابرز أعلامها في المانيا ( ادموند هوسرل ١٨٥٩-١٩٣٨ ) و (رومان انجاردن) وتركز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء . وبتعبير آخر . تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية من الصعب الفصل بين قطبيها الذاتي والموضوعي . أما المعنى فانه يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين هذين الفاعلين . وهذا ينطبق على تفاعل القارئ مع النص تفاعلا تأويليا . تحقيقيا قصد الوصول الى الدلالة . وإعادة بنائها من جديد . ان الفينومينولوجيا " هي منهج ينحصر في وصف الظاهرة . أي ما هو معطى مباشرة وتغض النظر عن العلوم الطبيعية . أي لا تنتبه الى نتائجها . وبالتالي فهي تتعارض مع المذهب التجريبي . وموضوع الفينومينولوجيا هو الماهية ( Essence ) أي المضمون العقلي المثالي للظواهر . الذي يدرك في إدراك مباشر . هو رؤية الماهيات " ( ) .

تجعل الفلسفة الظاهراتية ( الذات ) مصدرا للفهم . وقد استثمرت نظرية التلقي هذه الفكرة بان جعلت من الذات قادرة على إعادة وإنتاج النص . بوساطة فعل الفهم والإدراك . وان لم تقتصر على الذاتية وحدها في ذلك الفهم . بل انها استثمرت مرجعيات كثيرة ومتنوعة في بنية النص .

وقد وجد مفهوم ( التذاوت ) صداه . في نظرية التواصل لدى ( هابرماس ) وكان يقصد به . إمكانية التواصل بين أنا / ذات . وبين هو / بوصفها ذات أخرى . في عالم مشترك لا يمكن العيش فيه إلا بالتواصل والتفاعل ( ) . حيث عد هذا المفهوم من ابرز مرتكزات نظرية ( هابرماس ) التواصلية . التي تناولها المبحث الأول . وأكدت على ان العقل التواصلي . الذي يدعو الى تجاوز عقل متمركز على الذات . وتحطيم دوائر الانغلاق . باتجاه تشكيل نسيج من الذوات المتواصلة .

ولعل إعطاء نظرية التلقي . الدور الكبير للمتلقي . في عملية الفهم والإدراك وانتاج المعنى جاء من تأثرها المباشر بالفلسفة الظاهراتية المعاصرة . وخاصة أفكار وطروحات ( أدموند هوسرل ) ( ) .

فالمتلقي للعرض المسرحي . هو ذلك الشخص الذي يعمل على فك الشفرات المنسجمة مع الأداء التمثيلي . وتحقيق نوع ؟ من التواصل الجمالي أو السيكولوجي . أو المعرفي معها . من خلال استثمار مرجعياته الذاتية وممكناته الفكرية . في عملية تواصلية فاعلة . تهدف الى إعادة بناء الرسالة الموجهة إليه والمشاركة في إنتاجها .

من المفاهيم الكثيرة التي عني بها ( هوسرل ) ووجدت صداها في نظرية التلقي . هو مفهوم ( القصدية ) الذي يعني ان الموضوع القصدي لا يدرك في كينونته الحقة بذاتها . إنما يتم استيعابه قصديا . عبر وظيفة أحاسيس أفعال الوعي . أي بمعنى ما يقدم الإحساس من معلومات " فنظرية القصدية هي الهيكل الأساسي للمنهج الظواهري . وهي تعني ذلك التوجه الذهني الذي يستهدف به الشعور الإنساني موضوعاته بالبحث والدراسة . وهو ان دل على شيء فانما يدل على ان القصدية هي تلك الرابطة القوية التي تجمع بين الشعور وموضوعاته وبهذا المعنى لا يكون شعورا ؟ خاويا . بل هو شعور بشيء من الأشياء " ( ).

وتتضح هذه العلاقة الجدلية بين القصدية والتلقي في الفن المسرحي . بدءا من قصدية الرسالة المتوجه بها للمتلقي . حيث يعد الممثل مرسلها الأبرز . بمعطياته الأدائية . من خلال توجهه في قصدية التأثير بالمتلقي . في الوقت نفسه الذي يحضر فيه المتلقي لاستقبال تلك الرسالة . والتواصل معها من خلال قصدية واعية . ترتبت بناء على مدركات حسية أولية . لمكان وزمان العرض المسرحي . ومعطياته الأخرى . من أمثال اسم المؤلف . والمخرج . والممثلين . ومعلومات أخرى . وفرت الدافع الذاتي القصدي لحضور ذلك العرض المسرحي.

يعد ( رومان انجاردن ) ابرز الفلاسفة الذين أثرت فلسفتهم الظاهراتية على نظرية التلقي . حيث يرى ان العمل الأدبي هو منجز قصدي يخضع لقوانين معينة . وهذه هي المسلمة الأساسية التي أشار لها الباحث في التعريف الإجرائي لمصطلح التواصلية . بوصفها نشاطاً قصديا يهدف الى التأثير في المتلقي . وقد اتسق ذلك التعريف مع طروحات (انجاردن) التي تمظهرت من خلال مفاهيم عديدة منها :

١- بنية المبهم : يعد ( انجاردن ) ان العمل الأدبي . هو عمل قصدي بحت . يعتمد على إدراك واع ؟ مستقل بذاته . ويعتمد على أربعة طبقات مبهمة هي ( ) :

أ- " طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية .

ب- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال . مثل الكلمات . أو الجمل . أو الوحدات المكونة من جمل .

ج- طبقة الأوجه المعروضة .

د- وجهات النظر المؤخرة " .

إن هذه الطبقات . تمثل تناغما متعدد الأصوات . يحقق بمجمله القيمة الجمالية للعمل الأدبي . التي لا تكتمل إلا ؟ بواسطة القارئ / المتلقي . الذي يعمل هو الآخر . على التعامل مع مواقع الإبهام أو الغموض . التي تتخلل العمل ذاته محاولا ردم الفجوات أو البياضات . كما تبلورت في ما بعد لدى فلاسفة نظرية التلقي . وخاصة لدى ( فولفنانغ أيزر ) في مفهوم ملء الفجوات / الفراغات .

٢- التحقق الحياني ( المحسوس والمتجسم ) : يلعب الإدراك دورا فاعلا في عملية التحقق الحياني للنص الأدبي . في عملية التواصل مع القارئ / المتلقي . ويتصاعد هذا الدور بفاعلية اكبر في الفن المسرحي . حيث يتحول النص . بوصفه مرموزا لفظيا الى فعل تجسيدي مرئي بواسطة الأداء التمثيلي . ويتحول اللفظ الى متحقق حياني . يهدف الى إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي . وتتمثل فاعلية المتلقي في هذه المرحلة . استنادا الى خبرته الشخصية والتراكم المعرفي ومرجعياته الحضارية التي ينتمي اليها .

٣- الوضوح والتجسيد : يفترض ( انجاردن ) بالمتلقي ان يكون متلقيا مثاليا . ينأى عن التأثيرات الخارجية . الا في ما يتعلق بالمنجز المقدم له . فهو بهذا يرتفع الى القيمة الجمالية للمحسوس في بنية العمل المسرحي . من خلال الاضافات التي يلحقها بالعمل ذاته . عبر إضاءته للمناطق المهمة . أو بملئه الفراغات المدركة لتجربته الفنية ( ) .

رابعا : التأويل ( الهرمينوطيقا ) (٢) : من الأصول الفكرية التي استقت منها نظرية التلقي بعض أفكارها ومنطلقاتها الجمالية . حيث يعدّ التأويل أحد تلك الروافد الأساسية . وان لم تتضح تلك الإفادة إلا على يد أحد أبرز أعلامه . الفيلسوف الألماني ( هانز جورج غادامير ١٩٠٠- ٢٠٠٢ ) . ولابد من وقفة سريعة للتعرف على سمات التأويل . بغية الوقوف على ما جاء به ( غادامير ) في هذا الميدان .

ان " التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي . من خلال التحليل . وإعادة صياغة المفردات والتركيب . من خلال التعليق على النص ... والتأويل أيضا . هو توضيح مرامي العمل الفني . ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة .. أما مصطلح البرمينوطيقا . فهو نظرية التأويل وممارسته " ( ) .

ويعرف التأويل أيضا . بأنه " طاقة ذهنية مجردة . وهو في الوقت نفسه . نشاط إنساني لازم الإنسان منذ نشأته الأولى . انطلاقا من ان الله قد انعم على هذا الكائن الحي نعمة العقل . التي بواسطتها يفكر ويجهد النفس لفهم ما لا يفهمه ومن هنا كان التأويل منذ العهد القديم وسيلة لفهم الذات الإنسانية . وما يحيط بها ويدور حولها . وكنه الحقائق والموجودات . التي على الإنسان ان يفك رموزها ويفسر الغامض منها " ( ) .

أما ( الهرمينوطيقا ) بمعناها الحديث فإنها " تتحدد في انها نظرية تأويل رموز لغة أدبية . بوصفها كلا لعناصر ثقافة ما . حيث تقيم علاقة بين النص والمرجعية . وتأخذ بالمعطيات غير اللغوية للخطابات . وبشروط إنتاجها وقراءتها . وتستخدم السياق السوسيو- تاريخي . بما في ذلك سياق الفهم . في محاولة استخلاص معنى متجدد من اجل إعادة بناء تصور للأشياء . وإنتاج رؤية للعالم . فهي قراءة عالمة ترفض ( النمذجة ) وتحرر الإبداع والنقد من أوهام الحقائق المطلقة " ( ) .

ومن أشهر أعلام نظرية التأويل / الهرمينوطيقا ( هيدغر . شلايرماخر . ديلتاي . هيرش . ايميلو بتي . غادامير ) . وقد كانت أفكار ( هانز جورج غادامير ) الأقرب بين زملائه من أعلام الهرمينوطيقا . الى نظرية التلقي . حيث ذهب ( غادامير ) في مؤلفه الموسوم (الحقيقة والمنهج ) الى ان العمل الأدبي . لا يرسل الى المتلقي بوصفه معنى مكتمل الانجاز بشكل نهائي . وانما يعتمد المعنى على المرحلة التاريخية التي يتلقى فيها ذلك المنجز أي ارتباط حالة التفسير والتأويل للعمل الأدبي . بظروف المرحلة التاريخية التي يمر بها المتلقي على وفق منطلقاته الذاتية والموضوعية .

وهذا المعنى هو ما ذهب إليه ( هانز روبرت ياوس ) في ما بعد . في تنظيراته للتلقي الذي يعتمد تأويل العمل الأدبي ضمن حوارية بين الماضي / زمن إنتاج النص . والحاضر / زمن التلقي . ومن ثم محاولة التقريب بينهما على وفق نظرة حاضرة تؤمن بانصهار الماضي في الحاضر . من اجل الوصول الى معنى متحقق وفقا لاشتراطات الحاضر بالنسبة للمتلقي . واتساقها مع منطلقاته الثقافية والمعرفية

إن للماضي أهمية كبيرة في تشكيل وعينا الفردي والجمعي . وفي التأثير في تأويلاتنا الحاضرة والمستقبلية . فإعادة التاريخ الماضي . على وفق رأي ( غادامير ) هو جزء من نسيج التأويلية . التي هي الفهم . فالإنسان المؤوّل تربطه خيوط التواصل بين الماضي والحاضر عبر النص المكتوب . وعبر الذاكرة الثقافية ( ) .

خامسا : سوسيولوجيا الأدب : لابد من الإشارة الى ان " الدراسة السوسيولوجية للأدب تتضمن في الأساس . فحص العلاقات بين الأدب من جهة . والمجتمع من جهة أخرى وبشكل أكثر دقة الإجابة عن السؤال الجوهري : بأي طرق تؤثر العلاقات والمؤسسات الاجتماعية في ابتكار وتوزيع الأعمال الأدبية " ( ) .

ان العلاقة بين المنجز الابداعي والمتلقي . تأخذ أهميتها القصوى من خلال الاهتمام الذي توليه السوسيولوجيا بصورة عامة . وسوسيولوجيا الأدب بشكل خاص . بالمجتمع الذي ينتج ذلك المنجز الإبداعي . في الوقت نفسه . هو الذي يتلقاه . لذلك فدراسة تلك العلاقة تأخذ بعدين مهمين من أبعاد عملية التواصل . لأن المرسل . سواء كان مؤلفا مسرحيا للنص المسرحي . أم ممثلا يجسد النص بوسائل صوتية وبصرية . فانهما بالضرورة يخضعان لمحددات الثقافة والارث المعرفي لذلك المجتمع . الذي ينتمي اليه المتلقي . فضلا عن التواتر التاريخي الذي يميز أحيانا بين زمن المرسل وزمن المتلقي . وما السبل التواصلية التي تحكم أو تتحكم بأسلوبية الأداء الذي يقترحه الممثل المسرحي . للوصول الى المتلقي . في ضوء دراسة المعطيات الفكرية والجمالية للتواصلية كما تناول الباحث دراستها في المبحث الأول .

وفي هذا الميدان قام الفيلسوف ( جاك لينهاك ) في نظريته ( استجابة القارئ ) ببحوث ميدانية حول قراءة نص ما . في مجتمعات متنوعة باللغة والثقافة . والارث الحضاري . حيث درس ماهية المتغيرات التفسيرية أو التأويلية . التي ترشح من خلال تلك الدراسات الميدانية .

من تلك الدراسات التي قام بها ( لينهاك ) هي اختيار رواية لكاتبة سويدية معاصرة . وتلمس معطيات قراءتها لدى قراء منتخبين من دول متعددة مثل ( المانيا ) و( اسبانيا ) و(فرنسا ) . والهدف الذي كان يرمي اليه . هو معرفة مديات الارتباط بين المنظور السوسيولوجي بمرحلة إنتاج النص . وصولا الى المتلقي . وهذه من التأثيرات المهمة التي عنيت بها نظرية التلقي ( ) .

نظرية التلقي وأبرز أعلامها بات من البديهي . إدراك تعقد نشاط التلقي . الذي ينطلق من فك الرموز والشيفرات الدلالية . الى التلقي الواعي . بما يكتنفه من عوامل كثيرة . من أبرزها . ان التلقي أصبح أشبه ما يكون بقراءة فلسفية للمنجز الإبداعي . ان التلقي هو فعل خلاق . يقرب الرمز من الرمز . ويفهم العلامة الى العلامة . وهو سير في دروب ملتوية من الدلالات نصادفها حينا . ونتوهمها حينا آخر .

لقد كان ظهور علم جمال التلقي . في بداية سبعينيات القرن الماضي . مبررا منطقيا لإعادة النظر في دراسة العلاقة التواصلية بين المرسل والمتلقي للمنجز الأدبي . والانثيالات المعرفية والفكرية . فضلا عن الجماليات المتعلقة بهذه العلاقة . وتنوعها على وفق آراء منظريها الذين يتفقون في بعض الآراء ويختلفون في بعضها الآخر .

كان لتنظيرات وأفكار كل من ( هانز روبرت ياوس ) و ( فولفغانغ آيزر ) قصب السبق . والقدح المعلى في ميدان نظرية التلقي . حيث ركز ( ياوس ) على العلاقة التواصلية بين مرسل الخطاب الأدبي أو الإبداعي في مختلف الميادين . الذي لا يمكن له ان يستمر الا بوجود الطرف الأخر من المعادلة وهو المتلقي .

وعليه فان العمل الأدبي . هو فاعلية تاريخ التلقي . على وفق مرجعياته الثقافية . وقد تمت صياغة هذا المبدأ على وفق ( ياوس) تحت مفهوم ( أفق التوقعات Horizon of Expectations ) وهو معرفة المتلقي بنوع التجربة الإبداعية التي سيتلقاها . من خلال معرفته بتجارب سابقة مشابهة لها . والحدود التي يقيمها بناء على تلك المعطيات مع تجربة التلقي الجديدة .

ولفرض الوقوف على السمات الفكرية والجمالية لنظرية التلقي . سوف يعمد الباحث الى تناول اثنين من ابرز أعلامها وهما ( ياوس ) و ( آيزر ) . على النحو الآتي :

هانز روبرت ياوس ( ١٩٢١-١٩٩٧ )

حاول ( ياوس ) الخروج برؤية جديدة في نظرية جماليات التلقي . على العكس مما ذهبت اليه الماركسية . في التعامل مع تلقي النص . من خلال منظور أيديولوجي تاريخي . يخضع لتجربة الفكر الماركسي . في حين انه يبتعد بالمتلقي في فهم النص بشكل مستقل عن الادلجة السياسية .

كما ان الشكلانية الروسية . في سعيها لتلقي النص بعيدا عن لحظته التاريخية . والوقوف عند البنية الشكلية للنص . دفع ( ياوس ) الى البحث عن رؤية جديدة للعلاقة بين النص والمتلقي . على وفق رؤية جمالية من خلال الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والتاريخ . أي استحضار جمالية تاريخ إنتاج النص . وتوافقها مع جمالية تلقي ذلك النص ( ) .

ان المثابة المهيمنة في أفكار ( ياوس ) الجمالية . هي التاريخ . سواء كان تاريخ الأثر الإبداعي نفسه . أم علاقته بالتاريخ العام . حيث يمكن الاستدلال من خلال مفاهيم ( ياوس ) الجمالية المتمثلة بـ( أفق التوقع / الانتظار ) و ( المسافة الجمالية ) و ( التحقيق وإعادة التحقيق ) و ( مسألة التقليد ) و ( تأسيس المعيار وانقطاعه ) حيث نجد في هذه المفاهيم منظومة معرفية تحيل المتلقي الى لحظته التاريخية . في الوقت نفسه الذي يمكن فيه قراءة المنجز الإبداعي من خلال فتراته التاريخية المتعاقبة ( ) .

والمسافة الجمالية التي طرحها ( ياوس ) تتعلق بقياس درجة التفاعل بين النص والقارئ . وهي على وفق رأيه " تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره . ويقاس انطلاقا من ردود أفعال القراء ازاء النص المقروء . وعليه تكون الأعمال المسايرة لآفاق القراء أعمالا عادية تكرر ما ساد قبلها . وتفقد شعلة الإثارة فيها . اما الأخرى التي تسعى الى تخييب الانتظار . وان تتعرض غالبا للرفض . فانها تحيا . في حين تفلح في خلق جمهورها الخاص بها ( ) .

أما مفهومه الأبرز الذي طرحه في نظريته الجمالية . فهو مفهوم ( أفق التوقعات ) حيث يتأسس ذلك المفهوم على ثلاثة عوامل رئيسية هي :

١-التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه النص الأدبي .

٢-شكل الأعمال السابقة . وموضوعاتها . التي يفترض العمل الجديد معرفتها . أي ما يسمى بالقدرة التناصية .

٣- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية . وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية ( ) .

من الواضح ان كل عمل أدبي أو مسرحي . ذو قيمة كبيرة . انما هو عمل منفتح على أفق انتظار متعدد الجوانب . أي انه يتضمن فعالية تزيحنا عن الحياة اليومية باستمرار . وتتجاوز تلك التجربة التي اكتسبناها . على وفق تجربتنا المتواترة في تلقي الجنس الذي ينتمي اليه ذلك العمل الإبداعي .

فضلا عن ذلك . فالعمل الأدبي بموضوعه وشكله البنائي . يبقى مصدرا دائما للإثارة والدهشة الفنية والجمالية . كما يظل مثارا لمحاولات الفهم والتأويل . نعيد قراءته على أساس قيمته الذاتية الكامنة . لا على أساس أفق انتظارنا وتراثنا الثقافي والمعرفي .

ينبثق أفق انتظار متلقي الأداء التمثيلي عن مجمل الأعراف الثقافية والاجتماعية والأدبية والشروط التاريخية المحيطة به . وهذه العوامل جميعا توجه إلى حد كبير إستراتيجية ودرجة استقباله . حيث لا يمكن له ان يخرج عن الأطر الرؤيوية التي تحدد استقباله للعرض المسرحي . على وفق الخلفية المعرفية . التي لا ينبغي لها ان تكون ذات معايير جامدة . وانما ينبغي ان تتمتع بالدينامية المستمرة التي تتدافع والحالة المتغيرة للعمل المسرحي . على وفق اشتراطات فنية وجمالية ( ) .

ومن خلال ما تقدم يمكن تأشير أفقين للانتظار . يمكن للمتلقي على وفقهما . ان يتعامل مع المنجز الإبداعي المقدم له . فهناك أولا أفق سابق يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالمنجز الحالي . ويتشكل ذلك الأفق من جملة من القناعات والمعارف التي ترسبت بفعل قراءات أو مشاهدات متعددة . تكونت على أثرها قناعات فكرية وجمالية معينة .

ان المتلقي عندما يستقبل رسالة معينة . فانه يحيل تلك الرسالة . ليقارنها مع المرجعيات المترسبة في لا وعيه المعرفي . في محاولة منه لمقاربة تلك المعايير . وما يستقبله . فقد يكون هناك اتفاق ما . أو ما يعرف بخيبة الأمل .

التي تحيل الى أفق الانتظار الحالي الذي يتعامل آنيا مع الرسالة الموجهة . وفاعلية عملها التواصلي في زحزحة الموروث المعرفي للمتلقي . وتحويله باتجاه آخر . من شانه ان يبني أفق انتظار ثان ، جديد لديه .

يأتي جمهور المسرح لمشاهدة العرض المسرحي . وهو يحمل توقعات ترتبط بأفق ثقافي ومعرفي معين . وهو سوف يخضع للتأثيرات التي قد يحدثها العرض المسرحي . في تغيير أفق التوقع لديه . باتجاه معين . أو كسر مدركه . والإتيان بمدرك جديد . أو الاتفاق معه . على وفق قدرته التواصلية مع ذلك العرض .

ان العرض المسرحي . رسالة بصرية ذات حمولات فلسفية وجمالية . بأسلوب اشتغال تقني . وإحالات دلالية مكثفة من مكونات سمعية وبصرية مرئية . وكتل ديكورية توزعت في فضاء الخشبة . على وفق تعددية الكتل والسطوح والمسافات الجمالية في ما بينها . لشغل الحيز المكاني المتخيل للأحداث الدرامية .

ان فهم المتلقي للعرض المسرحي . يعتمد بدرجة كبيرة على الإجابة عن الأسئلة الاشكالوية التي تسمح له بيئته الثقافية ومرجعياته الانثروبولوجية بطرحها . في الوقت نفسه الذي يطرح فيه ذلك العمل أسئلة يحاول الإجابة عنها . من خلال حوارد مع التاريخ . بوصفه كينونة ممتدة من الماضي عبر الحاضر الى المستقبل .

يختلف المتلقي للعرض المسرحي . عن المتلقي للرواية أو الفيلم السينمائي . حيث لا يمكن تلمس رد الفعل المتوقع من المتلقي في هذين الجنسين الارساليين . ففيهما تكون ردود الفعل بشكل غير مباشر . وعلى نحو غير ملموس . بالنسبة لمرسلي العرض .

اما المتلقي في المسرح . فهو يشارك بشكل فاعل في التجربة المسرحية الحية . ويتواصل بشكل تبادلي مع العرض المقدم له . في اللحظة الزمانية ذاتها . وبامتداد الحيز المكاني نفسه . وعلى وفق ذلك تأخذ دراسة المتلقي القبلية . من قبل منتجي العرض المسرحي دورها الكبير في الفن المسرحي . أكثر من غيرها من فنون الأداء التعبيرية

فولفغانغ آيزر :

يعد ( آيزر ) - وزميله ( ياوس ) - ابرز ممثلي مدرسة ( كونستانس ) النقدية الألمانية [٥] . وقد أرسى ما يعرف بنظرية التأثير والاتصال . التي تؤكد على دور القارئ والنص معا . متأثرا بفيلسوف الظاهراتية ( ادموند هوسرل ) وقد ركز ( آيزر ) على نظرية التأثير الجمالي . التي تعنى بعملية القراءة ذاتها . من خلال التركيز على آلياتها وحالاتها المتفاعلة في التأثير والتلقي . المستمدة من خلفيات ابستيمولوجية تنهل من نظريات ( الفينومينولوجيا ) و ( الهرمينوطيقا ) اللتين تدعوان الى إنتاج المعنى الإجمالي من خلال الذات الفاهمة للظواهر . ومن ثم إعادة بناء المعنى على وفق نظرية التأويل .

لقد اقترح ( آيزر ) مجموعة من المفاهيم التي تربط علاقة القارئ بالنص . ومن تلك المفاهيم ( الفجوات Gaps . أو الفراغات Blanks . أو اللاتحديد Indeterminacy ) أي المناطق المبهمة وغير المحددة . التي على القارئ ان يملأها باستخدام خياله " فالفراغات هي بالتحديد ذلك المكان الذي يكون فيه الشخص القارئ داخل النص . حيث يتكون هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة . كما لو كانت بياضا شاغرا يجب ملؤه ليتحقق النص . بل لتتحقق القراءة . حيث ان الفراغات هي بالذات ما يعطي لفعل التحقق والقراءة انطلاقته . وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ . فعلاقة القارئ بالنص تفترض التفاعل . غير ان هذه الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية . ولتحقيق التفاعل يلزمنا ملء هذه الفراغات والفجوات " ( ) .

والفراغات هي تفاوت في مقدار المعلومات بين المرسل والمتلقي . بحيث يمكن القول ان احدهما يعرف ما لا يعرفه الآخر . وهذا ما ينتج عنه ثغرة معرفية بينهما . وتلك تستدعي الحاجة القصوى للتواصل . أي لتأدية الوظيفة التواصلية بين الطرفين . وتحيل الى القول بان ( الفراغ ) هو المكان الذي يقوم المتلقي بملئه . من اجل المساهمة في إنتاج المعنى النهائي .

ان القراءة لدى ( آيزر ) هي نشاط ديالكتيكي بين النص والقارئ . وهي عملية تفاعل تواصلي متبادل . حيث ترجح قدرة القارئ / المتلقي . أحيانا على التأثير في النص . أي بمحاولته تأويله وتفسيره على وفق مرجعياته الذاتية وفي أحيان أخرى ترجح قدرة النص التأثيرية على القارئ . ما يعرف بخيبة التوقع لديه وتلك تكتسب درجة قوة تأثيرها من فاعلية النص وتماسك بنيته الأدبية المنسجمة مع أهدافه التواصلية ( ) .

وتقسم " مناطق الفراغ التي يستطيع القارئ ان يملأها الى نوعين : النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص . اما النوع الثاني فهو ما يسميه ( آيزر ) بمناطق النفي Negation ( ) وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعات المفسرة التي ينتمي اليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها . ولكنها لا تحدث " ( ) .

لقد اهتم ( آيزر ) بقضية بناء المعنى وطرق تفسير وتأويل النص الأدبي . مشيرا الى ان النص . يحتوي على عدد من الفجوات التي يتطلب من المتلقي ان يقوم بملئها . وان ذلك المتلقي يكون ركنا بنائيا موجودا في ذهن المؤلف . من خلال كتابته لنصه الأدبي . وأطلق عليه مصطلح ( القارئ الضمني Implied Reader ) وهو الأساس الذي بنى عليه نظريته الجمالية في التلقي .

كان ( آيزر ) مؤمنا بدور المتلقي . بوصفه المشارك الأساسي في بناء النص . من خلال مشاركته في بناء المعنى . من خلال تفسيره وتأويله . الذي ينبع من تراكماته المعرفية التي ترتبط باللحظة التاريخية التي يعيشها .

ان مفهوم ( القارئ الضمني ) هو مفهوم طرحه ( آيزر ) ويعني به ذلك القارئ الكامن في ذهن الكاتب . حين يشرع في انجاز عمله الأدبي . والقارئ نوعان . احدهما يسمى القارئ الفعلي . وهو الذي يقوم بقراءة النص بعد ان ينجزه الكاتب فعلا . ويتوجه به الى القارئ . اما الثاني . فهو القارئ الضمني . الذي يخلقه النص لنفسه . من خلال بنية تأويلية ناتجة من استجابة القارئ لذلك النص ( ) .

ان القارئ الضمني . يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص . وهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل ( Faction text ) لكي يتيح لهذا الأخير . ان يتلقى . وتبعا لذلك فان القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختياري ما . بل هو مسجل في النص ذاته ولا يصبح النص حقيقة الا إذا قُرئ في شروط استحداثية عليه ان يقدمها بنفسه . ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين

ان تركيز ( آيزر ) على مفهوم القارئ الضمني . هو مفهوم " إجرائي ينم عن تحول التلقي الى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي . ويعبر عن الاستجابات الفنية . التي يتطلبها فعل التلقي في النص . وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بوساطة التأويل . بوصفه علما يهدف الى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك . من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة " ( ) .

ويرى الباحث ان ( الفجوات ) أو ( الفراغات ) لا ينحصر وجودها في النص الأدبي وحده . وانما هي موجودة أيضا في الإدراك المعرفي للقارئ / المتلقي . حيث انه ومن خلال قراءته نصا " جديدا " . فهو يسعى بطريقة واعية أو غير واعية الى ملء الفجوات المعرفية لديه . وعند قيامه بمحاولته ملء فجوات النص . فانه يقوم بعملية تبادلية بينه وبين النص .

ان التواصلية التفاعلية بين القارئ / المتلقي . وبين النص هي عملية ديناميكية مستمرة لا يمكنها التوقف في مرحلة بعينها . وهي من السمات المميزة لخلود النصوص الإبداعية التي هي بحاجة دوما الى متلق . يملأ فيها الفجوات النصية . بقدر ما هي حاجة المتلقي في كل العصور الى نصوص تملأ له الفجوات المعرفية والجمالية .

ان أهم ملامح تواصلية المتلقي مع العرض المسرحي . هي ملء الفراغات التي تمثل بياضا شاغرا في العرض المسرحي ووسائله التعبيرية . وتقوم مخيلة المتلقي بملء الفراغات التي تختلف من متلق الى آخر . ومن عصر الى آخر . تبعا للأفق الثقافي للمتلقي وأرثه الانثروبولوجية . وتواصله مع المعطيات الجمالية للعرض المسرحي .

يعد المخرج هو المتلقي الأول للنص المسرحي . وتبدأ مهمته في ملء الفراغات أو البياضات النصية . واعطائها فعل التحقق العياني . من خلال اجتراحه الخطة الإخراجية على وفق المعطيات المتوفرة في الفن المسرحي . وأولها الممثل . بكينونته الأدائية . عبر قنوات التجسيد الصوتي والحركي . فضلا عن تواصله مع عناصر العرض المسرحي الأخرى اما في المسرح الصامت . فان الفعل الحركي . والإيمائي للممثل ومن خلال تواصله مع المتلقي يحمل فراغات أو فجوات تعبيرية . يتطلب من المتلقي ان يملأها على وفق غنى تجربته في المشاهدة لمثل تلك العروض المسرحية .

ان المخرج المسرحي بوصفه المتلقي الأول للنص المسرحي يستطيع من خلال عناصره المتوفرة ان يحول الدال السيمانتيكي الكامن في النص المسرحي . الى علامات حركية وايمائية . متفاعلة مع عناصر الضوء والموسيقى والديكور . مرورا بالمتلقي الذي يقوم هو الآخر بملء الفراغات المتولدة في العرض المسرحي . بعملية تواصلية متبادلة .

يقوم المخرج المسرحي. بتوضيح رؤيته في الخطة الإخراجية الى الممثل . وعندها يصبح الممثل المتلقي الثاني . فضلا عن مصمم الإضاءة والديكور والأزياء . ومنسقي العرض الآخرين . الذين يساهمون جميعا . وعلى وفق مهامهم ضمن منظومة العرض الكلية على نقل تلك الرؤية الى الجمهور . الذي يصبح المتلقي الثالث للنص المسرحي .

من الجدير ذكره ان النصوص التي لا يوجد فيها فراغات أو فجوات أو ثغرات هي النصوص الدينية المنزلة من الله جلت قدرته . وعلى رأسها ( القران الكريم ) لأنه نص صادر من الذات الإلهية المطلقة . التي ينبع منها الكمال ولا يعتريها النقص ( ) .

ان واحدة من أكثر تجارب جماليات التلقي إثارة . هي تلك التجربة التي تجعل الممثل المسرحي . يجسد شخصية أخرى . تختلف عن شخصيته . وتجعله يتلفظ بكلمات وجمل . ويعتنق آراء " وأفكارا . قد تكون بعيدة كل البعد عن أفكاره ومعتقداته الذاتية . وذلك من خلال تجسيده للشخصية الدرامية . التي ينقلها بدوره عبر أدائه التمثيلي الى المتلقي الجالس في صالة المسرح . هادفا الى تحقيق التواصل الايجابي الفعال بينه وبين المتلقي . من خلال آليات تبادلية . تعد الشيفرة والسياق ابرز معالمها . و يسهم فيها طرفا الإرسال والتلقي . من اجل ملء الفجوات . التي تحقق تلك المتعة الجمالية التي يوفرها بامتياز فن الأداء التمثيلي لمتلقي الفن المسرحي الشيفرة ينطوي العرض المسرحي الموجه للمتلقي . على جانبين مهمين يكونان بنيته الكلية . أولهما : القيم الدراماتيكية . التي تمثل البنية الداخلية للنص وهي ( الفكرة الأساس أو البذرة . الشخصية . الحبكة . الحوار . الجو النفسي العام ) . وثانيهما : العناصر التي يتكون منها العرض وهي ( الممثل . الديكور . الإضاءة . الأزياء . وسينوغرافيا العرض ) فضلا عن المتلقي .

اما العنصر الأبرز في هذه العملية التواصلية . وما ينبغي تأكيده . هو الممثل المسرحي . وعلاقته بالمتلقي . حيث يعد الأداء التمثيلي الذي يقوم به الممثل . تعبيرا جماليا مجسدا " في بنية إرسالية . بعلامات صوتية وحركية . فضلا عن العلامات الإيمائية والدوال السينوغرافية المنطوية تحت فضاء العرض المسرحي .

ان تلك العناصر بمجموعها تمثل شيفرات دالة . تستهدف المتلقي .الذي يشارك في إعادة إنتاجها . في ضوء قدرته التفسيرية والتأويلية . عندئذ يصبح المتلقي . متلقيا منتجا " لأنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية . ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي . والنص هو الملتقى لباتين الثقافتين . فالكاتب صاغ النص حسب معجمه الالسني . وكل كلمة من هذا المعجم . تحمل معها تاريخا جديدا ومتنوعا. وعى الكاتب بعضه وغاب

عنه بعضه الآخر . والقارئ حينما يستقبل النص . فانه يتلقاه حسب معجمه . وقد يمده هذا المعجم بتواريخ كلمات مختلفة عن تلك التي دعاها الكاتب حينما أبدع نصه " ( ) .

وبذلك تكون مشاركة المتلقي ضرورة واجبة لإدامة التواصل الفعال الذي يحوله من متلق سلبي الى متلق ايجابي فاعل . يمتلك حريته وارادته في تقرير إستراتيجيته الجمالية لذلك العرض المسرحي .

ان عملية تلقي الأداء التمثيلي . ضمن منظومة العرض المسرحي . هي في واقع الحال تركيب جديد للمعطيات الأدائية للإنسان / الممثل . وارتباطها مع المرجعيات الثقافية والإيديولوجية للمتلقي .

ومن هنا تبرز الحاجة الفعلية لدراسة الخلفيات الثقافية من قبل المرسل / الممثل . ان أراد ان تتم رسالته بصورة تواصلية فاعلة . وتجد صداها المفهومي والإدراكي لدى المتلقي .

ان عملية التلقي وفاعليته ضمن منظومة التواصل في فن الأداء التمثيلي . هي عملية ملازمة للإبداع . حيث تبدأ من خلال تواجد المتلقي المفترض في ذهن الممثل . صعودا باتجاه تجسيد الأفكار والرؤى الجمالية . بأدوات الممثل الصوتية والجسدية . والمكونات الحسية الأخرى . فضلا عن عناصر العرض وتواصلها فيما بينها لإرسالها الى المتلقي وهنا تتحول عملية الإرسال الإبداعية تلك الى مقدرة المتلقي في فهمها . وفك شيفراتها المختلفة . من اجل تذوقها جماليا . والتواصل معها انفعاليا . ويتم ذلك التواصل من خلال سلوك آلية التفسير المباشر للمعطيات المدركة أمامه . والتأويل لما تحمله تلك الرسالة من إشارات غامضة أو دلالات عديدة . تخضع لمبدأ التأويل وفك الشيفرات الذي يقوم به المتلقي .

إن مهمة الشيفرة ( Code ) هي الحفاظ على الترابط الذهني بين المرسل والمتلقي من خلال إزالة الالتباس أو الغموض الذي يحيط الرسالة التواصلية . وبذلك تكون وظيفتها شارحة لذلك الغموض . حتى يتأكد طرفا التواصل من استخدام احدهما للآخر . لنفس الخطاب التفسيري التواصلي . وبالتالي الوصول الى تفاهم متبادل( ) والشيفرة بمعناها الخاص هي " مجموع السنن والأعراف . التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها . فالشيفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه . واذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من التشفير . فان تلقي هذه الرسالة وتحويلها الى المدلول هو نوع من فك الشيفرة عن طريق العودة بالرسالة الى إطارها المرجعي في النسق الأساسي " ( ) .

اما المعنى العام للشيفرة . فهو " كامل نظام الإشارات . بما في ذلك العلاقات القائمة بينها . التي يتم بواسطتها نقل جزئية معينة من المعلومات " ( ) .

وعلى وفق ما تقدم ذكره . تبدو العلاقة الجدلية المهمة بين التأويل والتواصل . ومن ثم العلاقة بالتلقي . حيث يترتب مفهوم التأويل على استقبال الأثر الإبداعي . والقيام بمجموعة من الوظائف . أبرزها فك الشيفرات . والشرح . والترجمة . في عملية تواصلية بين المرسل والمتلقي .

السياق

تتم عملية التواصل الإبداعي بين المرسل والمتلقي . ضمن محيط لغوي . ومحيط اجتماعي أو نفسي . أو ثقافي . أو محيط أدبي . والمصطلح الذي يعني كل المسميات وظروفها . هو ما يطلق عليه ( السياق Context ) حيث يتخذ دوره الفاعل في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي . فمن غير الطبيعي ان تسير الرسالة في الفراغ دونما وسيط ينقلها . أو محيط تنتقل فيه .

ذلك المحيط يمكن تسميته بالرسالة المجاورة . أو المربع . أو المقام . وهي تعاريف مشتركة لمصطلح السياق . الذي به ومن خلاله تتم عملية التواصل بين المرسل والمتلقي . وبالتالي تحدث عملية التغذية المرتدة . التي تتمظهر زمانيا

ومكانيا في الفن المسرحي . فمن خلال الأداء التمثيلي . الذي يقوم به الممثل مستهدفا المتلقي في قاعة المسرح . يتحقق التفاعل السياقي لرسالة العرض الفنية والجمالية . ويقسم السياق الى قسمين هما ( ) :

١- السياق النصي .

٢- السياق الخارج عن النص.

حيث يهتم السياق النصي / اللغوي . بالعلاقات اللغوية الموجودة في النص ذاته . أي العلاقات الداخلية المتمثلة بتركيب الكلمات والضمائر والجمل . وأواصر العلاقات البنائية اللغوية فيما بينها .

وتظهر تلك العلاقات . من خلال إطارين . هما الإطار اللغوي الذي يمثل " السياق الصوتي . مثل نوعية الصوت وسرعته . والسياق الصرفي . والسياق النحوي . مثل حجم الجمل وتداخلاتها . والسياق المعجمي . والسياق الخطي والإملائي . اما الإطار التركيبي فيتضمن بداية الجملة أو الفقرة . أو القصيدة . أو القصة . أو المسرحية . ووسطها ونهايتها وعلاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه . والوزن . أو الشكل الأدبي . والوضع الخطي " ( ) .

ويستثمر الممثل المسرحي . بوصفه المرسل للخطاب اللغوي المعتمد على البنية اللغوية للنص المسرحي . هذين الإطارين من السياق . عبر مستويات الأداء الصوتي . وتحرير المرموز اللفظي . بلغة تواصلية مسموعة . وتأطيرها بأفق تركيبي . يعتمد على الربط بين الجمل والفقرات . وأنماط تلفظها على وفق بنيتها اللغوية . من ثم اقترانها بمستويات الأداء الحركي . من اجل تواصلها مع المتلقي . حيث يقوم المتلقي . بإحالة تلك الرسالة الى مرجعياته الثقافية والمعرفية . ليتفاعل معها . ويتخذ السياق الاجتماعي الذي يحيط بالمرسل والمتلقي معا . في إطار البيئة الاجتماعية محورا مهما . في تحقيق تواصلية الرسالة الجمالية الفاعلة .

ينطلق المرسل من ( أنا ) متفردة . متوجهة بالخطاب الى ( آخر ) يمثله المتلقي . الذي يشكل بمجموعه ( الهم ) المتلقية . للذوات المرسلة ( النحن ) . فتصبح العملية عندئذ . عملية تفاعلية بين ( الأنا / النحن ) بحاجة الى ( هو/هم ) مستقبلة . وهذه إحدى السمات السيكولوجية التي تمثل الفرد . وحاجته الى التواصل مع الآخر . أو ما يمكن ان يطلق عليه (الهم ) .

يتم ذلك التواصل من خلال سياق اجتماعي . يمثل المجتمع الثقافي والحضاري . الذي ينضوي تحته المرسل والمتلقي . من اجل إدامة فاعلية التواصل الايجابي . دونما الارتكاز على وسائل مساعدة لفهم الرسالة الجمالية المتوجه بها الى المتلقي . لان ذلك يعد من العوامل التي تسبب ( التشويش ) أو الخلل في الرسالة التواصلية . التي تتطلب بدءً . دراسة الواقع الانثروبولوجي للمرسل اليه . وهذا ما تناولته مشكلة البحث .

ان للسياق علاقة تأثيرية بمرسل الخطاب الأدبي . المتمثل بمؤلف النص المسرحي . حيث يستدعي نصه الدرامي . من موروثه الثقافي الذي يعيش فيه . أو من وحي خياله المتبلور من انثيالاته المعرفية والجمالية .

كما ان للسياق علاقة بالممثل / المرسل . لصورة الأداء التمثيلي . المعتمد على النص . والإفادة من مفردات الحياة الاجتماعية التي يعيشها . في النسق التعبيري الصوتي والحركي . حيث يعد اختزالا جماليا لأرثه الثقافي . على وفق مرجعياته المعرفية . التي تمده بتلك الرسالة التواصلية .

اما علاقة السياق بالمتلقي للعرض المسرحي . وبالأداء التمثيلي خاصة . فهو يساعده على التواصل مع الرسالة الموجهة اليه . من خلال اقترانها بالخلفيات السياقية التي يحملها ذلك المتلقي . على وفق آرائه وطروحاته الاجتماعية . وفهم تلك الرسالة . من خلال انفتاحها أو اقترانها مع السياق الثقافي والتاريخي الذي يحمله ذلك المتلقي . فضلا عن السياق الاجتماعي . إذ ان المتلقي . لا يتفاعل مع الأداء التمثيلي . أو يستجيب له بفعل تواصلي ايجابي . الا إذا كان ذا صلة بواقعه وحياته العاطفية أو الاجتماعية أو الفكرية ( ) .

يدخل المتلقي للعرض المسرحي . في علاقة تواصلية تبادلية . مع العرض المسرحي بوجه عام . ومع الممثل بوصفه علامة كبرى بوجه خاص . ذلك لان الممثل هو الصورة المرئية المهيمنة في التواصل بين المعطى النصي . وتنفيذ الخطة الإخراجية . فضلا عن عناصر العرض الأخرى . التي تسهم في إسناد فعل الممثل الأدائي .

ومن هنا يتحول دور المتلقي . الى شريك فاعل في العملية المسرحية . تلك العملية التي تطمح الى إشراك اكبر عدد من المتلقين في رسالتها التواصلية . على وفق سياقات ونظم ثقافية معلومة . وتتم فعالية التلقي على وفق آليات جمالية يمكن إجمالها على النحو الآتي ( ) :

١- التنبيه : ويتم من خلال إحداث اثر سيكولوجي في المنظومة المعرفية والثقافية للمتلقي من خلال :

أ- البنى اللفظية المكونة للمرموز اللغوي للنص .

ب- المحمولات الدلالية و الاشارية لمحتوى النص الفكري .

٢- الاستقبال : وهو عملية نفسية معرفية . تتعلق بمكونات المتلقي الذاتية .

٣- التمثّل : وهو الاستجابة المعرفية الجمالية للمتلقي . وتفاعلها مع الأثر المرسل بطريقة تواصلية .

٤- المواءمة: وتعني قدرة المتلقي على الربط بين خبراته التراكمية . والأثر المرسل الحالي . وانصهارها في عملية تفسير وتأويل . تتوافق مع منظومة التلقي الجمالية .

٥- التخزين : وهو المقدرة على الاحتفاظ بأكبر عدد من الإشارات الجمالية للأثر المرسل . لدى المتلقي .

٦- التشفير : وهو عملية اقتراب المكونات المعرفية للمتلقي . مع شيفرات الأثر المرسل . لتكوين صورة جمالية جديدة .

٧- الإفراز : أو ما يعرف بالتغذية المرتدة Feed back . وهي تمثل الأثر وحدوث رد الفعل تجاهه .

ان معنى الأداء التمثيلي المرسل من قبل الممثل المسرحي . هو واحد بالنسبة لجميع المتلقين . ولكن الاختلاف في فهم ذلك الأداء من متلق الى آخر . يعود الى اختلاف العلاقة التي يقيمها المتلقي مع الرسالة التواصلية للأداء . من خلال تفعيل مرجعياته الفكرية والثقافية والجمالية . التي تخضع بالضرورة الى محددات وعوامل عديدة . يمكن إجمالها على النحو الآتي :

١- " الذاكرة الجمعية .

٢- المخيال الاجتماعي (* ) .

٣- حركة الأزمنة الاجتماعية . والثقافية . والمستقبلية .

٤- حركة و تأثير الأزمنة الميثية . والأسطورية . والملحمية .

٥- زمكانية المنظومة المعرفية بتعدد روافدها .

٦- التاريخية المعرفية . والمعرفة التاريخية . في السياق المستقل للمعرفة . أو عبر علاقاتها بالسلطات الاجتماعية الأخرى .

٧- اللغة وتطور منظوماتها . وحركية دوالها ومدلولاتها .

٨- العناصر البنائية للسيكولوجيا الجمعية .

٩- التمثلات الأيديولوجية . والسياسية .

١٠- لوحة الفضاء المكاني بتنوع مستوياته .

١١- عمق التأصيل الأناسي . عبر فضاءات التاريخ المعرفي " ( )

ان المتتبع لدراسات جماليات التلقي . يلاحظ دون عناء . تركيزها الكبير . على العلاقة التواصلية بين النص والقارئ . فضلا عن معطيات وآليات ذلك التلقي . وهنا ينوه الباحث إلى قضية غاية في الأهمية بالنسبة . لآليات

تلقي الأداء التمثيلي الذي يقع ضمن منظومة العرض المسرحي . واختلافها على وفق آليات التلقي التي تخضع لظروف العرض المسرحي ومكانية تلقي العرض . سواء في المسارح المغلقة . أم في الأماكن المفتوحة . كما يذهب الى ذلك الكثير من المناهج الإخراجية التجريبية .

فضلا عن ذلك فان تلقي النص من قبل القارئ يتم غالبا . بشكل شخصي / انفرادي . وفي ظروف تتوافر فيها خصوصية اللحظة الزمانية والمكانية . في حين ان تلقي الأداء التمثيلي . يفترض جوا عموميا . يشترك فيه مجموعة المتلقين . ويخضعون الى ظروف تجربة العرض المكانية والزمانية . مع توفر عوامل ( التشويش) ومعطلات تجربة التلقي .

واهم من ذلك كله فان تلقي الأداء التمثيلي يمر عبر وسيط . هو الممثل المسرحي الذي . ينشئ علاماته التجسيدية على وفق رؤية المخرج المسرحي . فتكون علامات النص اللغوية . علامات مرئية محددة بالممثل ذاته . وهذا يختلف عن تخيل القارئ / المتلقي لها .

اما العناصر الوصفية في النص . التي يتخيلها القارئ / المتلقي على وفق غنى مخيلته فانها في العرض المسرحي . تتحول الى مادة مجسدة مرئية اقترحها المخرج . ويرى الباحث تسميتها بمحاصرة القدرة التخيلية للمتلقي .

وللخروج من هذه الاشكاليات المهمة التي قد تعترض المهمة الإرسالية لمنتجي العرض . فانهم يسعون بشكل جدي الى دراسة المتلقي المتوجه له بالخطاب المسرحي . ومعرفة توجهاته الفكرية والجمالية من اجل الاقتراب أكثر في إقامة علاقة تواصلية فاعلة معه . حيث " تختلف طبيعة الاستقبال . حسب علاقة المتفرج بالعرض وبالمسرح ككل . فذوق المتفرج وتكوينه المعرفي . ومدى اعتياده على الرموز المسرحية . ومعرفته المسبقة للنص بالقراءة أو من خلال عروض سابقة . كلها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقي . كذلك فان عملية التلقي والمتابعة تتم على المستوى الانفعالي والفكري والحسي( المضمون . الشكل الجمالي. أو مستوى الأداء) وهي التي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها " ( ).

ان إستراتيجية نظرية التلقي . لا تقتصر على النصوص الأدبية فحسب . وانما تمتد الى مختلف الإبداعات الفنية والتعبيرات الجمالية . التي يعد الأداء التمثيلي . ابرز معالمها التجسيدية التي تنطوي تحت لوائها عمليات تلقي النص المسرحي . وتحولاته التنفيذية . ضمن منظومة العرض المسرحي .

وقد تعددت المسميات المنهجية لأنواع القراء / المتلقين للنصوص الأدبية. على وفق المناهج النقدية لمنظري جماليات التلقي . واشتقاقا منها يمكن الإشارة الى تعدد أنواع المتلقين لفن الأداء التمثيلي المسرحي . تحت المسميات الآتية :

١- المتلقي المثالي : وهو المتلقي الذي يمتلك الخبرات المتراكمة . المتولدة من مشاهدات عديدة ومتنوعة . لعروض مسرحية كثيرة . وبالتالي فانه يمتلك المقدرة الجمالية على التواصل الايجابي مع العرض المقدم له . وفهم دلالاته الفكرية والجمالية . ويحايث هذا المتلقي . القارئ المثالي . وهو قارئ كفء يمتلك القدرة العالية على التعامل مع النصوص الموجهة له . بكفاءة تواصلية عالية ( ) .

٢- المتلقي المعاصر : وهو المتلقي الذي ينتمي الى اللحظة التاريخية ذاتها التي يقدم فيها العرض المسرحي . فضلا عن تناول العرض فكرة معاصرة تهم المتلقي . وهنا تغدو العملية التواصلية في قياس استجابة المتلقي ملزمة . عن طريق دراسة التغذية المرتدة . وبناء المنظور الجمالي على وفق نتائجها .

٣- المتلقي الخبير : وهو متلق كفء . يتوافر على مقدرة معرفية جيدة باللغة التي يتكلم بها الممثل . أي لغة النص و مفرداته المعجمية . ومصطلحاته اللغوية . فضلا عن لغة الممثل الحركية في التعبيرات الدلالية من خلال الإيماءة والإشارة .

ان المتلقي الخبير . يكون على معرفة كافية بكل تلك التفاصيل التي من شانها ان تزيد من إدراكه المعرفي . وتسهم في إسناد فعل الممثل الأدائي . عبر انساق دلالية . و شيفرات مشتركة . يقوم ذلك المتلقي بفكها . والتواصل معها . ويحايث هذا المصطلح . القارئ المخبر . الذي طرحه ( ستانلي فيش ) ويقصد به . القارئ الذي يتكلم اللغة التي يكتب بها النص . ومعرفته الجيدة بمفرداتها . وعباراتها . فضلا عن قدرته على فهم وتحليل وتأويل ذلك النص ( ) .

٤-المتلقي الجامع : وهو مفهوم محايث للمفهوم الذي طرحه ( ريفاتير ) ويمكن عده . مجموعة كبيرة من المتلقين الذين يمتلكون كفاءة تأويلية . تمكنهم من قراءة الأثر الإبداعي بروح جماعية . واقامة العلاقة التواصلية معه . من اجل اكتشاف . وتفسير وتأويل البنى النصية المنطوية تحت مسمياته اللغوية والاسلوبية ( ) .

٥-المتلقي المستهدف : ويقصد به ذلك المتلقي . الذي يضعه الممثل المسرحي . في تصوره الخاص .لأنه المعني باستقبال الرسالة الأدائية . فالإيماءة . والحركة التي يضعها الممثل من اجل تصوير حالة درامية معينة . تدفعه الى دراسة الأفاق المعرفية . والثقافية لذلك المتلقي . وبالتالي البحث عن معادل موضوعي لذلك الارث الثقافي للمتلقي . من اجل تحقيق تواصل فعال معه . بعيدا عن موضع الإبهام والغموض . والقارئ المستهدف هو " متخيل القارئ أي فكرة القارئ . كما هي مشكلة في تفكير المؤلف .. وهذا المفهوم يبين ان ثمة علاقة بين شكل تصميم النص . والقارئ الذي هو موجه له " ( ) .

٦- المتلقي المحسوس : وهو المتلقي الحقيقي . المباشر . الذي يتلقى العرض المسرحي . دون الخضوع لعوامل واشتراطات تلق ؛ مسابقة . وان العرض المسرحي لا يمثل له سلطة مطلقة . بل هو فضاء جمالي مفتوح . قابل للتفسير . والتأويل . على وفق الرؤية الجمالية للمتلقي نفسه .

ان تعدد المسميات التي ينضوي تحت لوائها متلقي الأداء التمثيلي للعمل المسرحي يفرز بدوره . معطيات جمالية . تمثل المشترك العام الذي يتم بموجبه تلقي الأعمال الإبداعية والتواصل الايجابي الفعال معها . ومن تلك المعطيات ما يمكن عده شروطا جمالية للتلقي . وعلى النحو الآتي :

١- المسافة النفسية بين المتلقي والعمل الفني : وهي تلك المسافة التي ينبغي على المتلقي . ان يجعلها حاضرة دوما في عملية تلقيه للعمل الفني . وان يفرق بين الانفعالات الشعورية التي تمثلها الشخصية الدرامية . عبر تجسيدها من قبل الممثل . وبين انفعالاته الذاتية كمتلق لتلك الشخصية .

٢- فهم السياق التاريخي للحدث الدرامي : حيث انه من المعروف . ان لكل فعل درامي . وشخصيات مسرحية . زمنا قد وقعت فيه تلك الأحداث . ثم هناك زمن كتبت فيه . وزمن ثالث تعرض فيه تلك الأحداث الدرامية . و يكمن دور المتلقي . في فهم وإدراك تلك الفواصل الزمنية . من خلال اشتقاق دلالاتها . واتصالها بالفعل الأدائي للممثل . والعناصر المسندة لذلك الفعل . من اجل تواصل ايجابي منتج معها.

٤- إملاء الفجوات الأدائية . وهو ما يقابل ملء الفجوات / البياضات النصية لدى القارئ . اما المتلقي للأداء التمثيلي المسرحي . فانه يتلقى كما كبيرا . من العلامات الدلالية . فضلا عن حركات وإيماءات . يبثها الممثل . وخاصة في المسرح الصامت . وذلك يتطلب من المتلقي . ان يكون حاضر البديهة . متوقد الذهن . لتفسير تلك العلامات . على وفق خلفياته الثقافية والمعرفية . من اجل إدامة التواصل مع العرض المسرحي .

المبحث الثاني : آليات التلقي في مناهج وأساليب المخرجين المسرحيين

إن السعي إلى وضع خارطة طريق علمية . تتابع الأنساق المعرفية لآليات تلقي الأداء التمثيلي ضمن منظومة العرض المسرحي . وتبلورها في الرؤى الإبداعية للمخرجين المسرحيين . ربما يقود إلى متاهات فكرية ومعلوماتية .

قد تبتعد عن مسار البحث الحالي . الذي حدد هدفه في التعرف على المقتربات الفكرية والجمالية لتواصلية الأداء التمثيلي للممثل المسرحي .

وبناء على هذا التوجه . فان الباحث سيتناول عددا من المخرجين المسرحيين الذين اثروا في المشهد المسرحي العالمي . من خلال طروحاتهم التنظيرية . فضلا عن أعمالهم المسرحية التي هدفت الى إقامة علاقة تواصلية بين الممثل و المتلقي . على وفق دراسة الواقع الانثروبولوجي لذلك المتلقي .

ولابد من التنويه الى ان الباحث عد هؤلاء المخرجين ممثلين لهذا التوجه الإبداعي . لأنهم عنوا بشكل واضح وصريح بهذه العلاقة مع المتلقي . ووضعوا الأسس التنظيرية لها في مؤلفات معروفة . فضلا عن العروض المسرحية

بيتر بروك ( ١٩٢٥- ؟ )

أخذت العلاقة مع الآخر . بقصد التواصل معه . أبعادا معرفية . ومديات فكرية وفلسفية . لدى الكثير من الفلاسفة والمفكرين . الذين اهتموا بهذا الجانب التواصلي الفعال بين ( الأنا ) و ( الآخر ) أو ما يطلق عليه أحيانا ( الغير ) .

وقد وجدت هذه المفاهيم صداها في كتابات ( ديكارت ) و ( هيجل ) و ( هوسرل ) وصولا الى ( سارتر ) الذي أضفى عليها أبعادا جديدة . من خلال فلسفته الوجودية . حيث تناول المبحث الأول تلك العلاقة بين الأنا والآخر في فلسفة ( سارتر) وتأكيده على العلاقة الايجابية مع الآخر من خلال البحث عن سبل إقامة تواصل فعال معه . والإدراك بان التواصلية . هي وجود واجب يمس العلاقات الانسانية . ويرتفع بالانسان بوصفه كائناً اجتماعيا يحقق ذاتيته الفردية من خلال الوجود الجمعي .

يرى الباحث أن المخرج المسرحي ( بيتر بروك ) قد تاثر بتلك الأسس الفكرية والمنطلقات الجمالية . وظهر ذلك التأثر في أعماله المسرحية . وتوجهاته التنظيرية . من خلال التركيز على العلاقة مع المتلقي . بوصفه الآخر الذي يروم إقامة علاقة تواصلية معه .

كان سؤال ( بروك ) الدائم حول ماهية تلك العلاقة التواصلية مع المتلقي . وحدود التفاعل الايجابي معه . ومديات الإفادة من ذلك المتلقي . في الوقت نفسه تساءل عن إمكانية إفادة الفنان المسرحي لذلك المتلقي .

بناء على ذلك تعددت وسائل وآليات التواصل مع المتلقي . بدءا من اختيار النصوص المسرحية واعدادها . وفقا لثيمة فلسفية محددة . أو البحث عن نصوص - لا يشترط ان تكون مسرحية - ولكن يتم إعدادها . لاحتوائها على أفكار إنسانية . يمكن ان ترتقي الى الهم الإنساني المشترك . وتمتد لمجموعة بشرية في كل زمان ومكان .

أدرك ( بروك ) العائق الذي يمكن ان تشكله اللغة في التواصل بين الممثل والمتلقي . مما دفعه إلى البحث عن لغة تواصلية أخرى . تمظهرت في أصوات . وحركات يمكن عدّها اللغة البدائية المشتركة للإنسان . وهذه إحدى ملامح الدراسات الانثروبولوجية التي يمكن الإفادة منها في تقريب الفعل الأدائي للممثل من المتلقي . من خلال تواصلية معرفية تعتمد الارث الثقافي العالمي المشترك .

من اجل تحقيق ذلك الهدف . عمد الى توظيف الأسطورة في بنية أعماله المسرحية . لإيجاد لغة عالمية مشتركة . عبر التواصل الفكري مع ثقافات المجتمعات الانسانية عامة . والشعوب البدائية خاصة .

قدم ( بروك ) ملحمة ( المهابهارتا ) عام ١٩٨٢ . والعرض يمثل فكرته العامة . من جذور الحضارة الهندية الأصلية . ويسعى في الوقت نفسه الى الاستعارة من الذاكرة الكونية للمجتمعات . وهكذا يسعى الى خلق توازن بين المجرد والملموس . وبين الخاص والعام .

وقد ذهب من خلال عرض ( المهابهارتا ) الى تمزيق بنية مفاهيم القيم الحضارية الغربية في الخير والشر . وارتفع بالمدلول الفكري الى القيم الانسانية التي تنبع من داخل النفس الانسانية . باتجاه الآخر على امتداد التاريخ .

أدرك ( بروك) منذ البداية . انه لابد من إيجاد الآليات الفنية والتقنية والجمالية . التي ترتفع بالعرض المسرحي . لكونه منجزا " مستقلا " بذاته . بعيدا عن المتلقي . في حالة التأثر والتأثير . حيث لاحظ " ان السياقات الثقافية واللغوية . هي في حقيقة الأمر بمثابة حواجز تعوق التواصل . وذلك على مستوى كوني أعمق . ومن ثم الشروع في البحث عن مجموعة من الظروف التي يمكن من خلالها للمسرح ان يخاطب الجمهور بشكل مباشر . وما تلك الظروف التي تسمح بانتقال الخبرة المسرحية النابعة من مجموعة من الممثلين . وتلقيها من قبل المتفرجين دون الحاجة الى علامات أو رموز ثقافية مشتركة " ( )

لقد تميزت قدرته الإبداعية في سعيه الحثيث الى دراسة المتلقي . الذي يتوجه له بالخطاب المسرحي . باتخاذه مبدأ الإعداد الفكري والجمالي . لبنية النص المسرحي المزمع تقديمه . في اختيار الأفكار الانسانية . واللغة التي يمكنها التواصل مع ذلك المتلقي .

في مسرحية ( أورجاست ) التي قدمها عام ١٩٧١ . وهي من إعداد ( تيد هيوز) وبطروحات مباشرة من قبل ( بروك) تم اختيار كلمات انجليزية مصطنعة لا معنى لها . إنما هي مزيج من الأصوات بنمط إيقاعي معين . أكثر منها كلمات لغة معروفة . حيث تضمن النص بعض الكلمات الافريقية القديمة . وبعض الكلمات الفارسية . فضلا عن المدلول الفكري لكلمة (أورجاست ) الذي يدل على اللهب . والوجود . والثلج . والهدف في هذا العرض يستند الى العودة للغة البدائية الأولى للانسان . الموازية لمفهوم اللاشعور الجمعي عند يونج وذلك لمخاطبة عدد لا محدود من المتلقين ( ) .

إن اختيار النصوص المسرحية . أو بتعبير اكثر دقة إعداد النصوص المسرحية . يقتضي بالضرورة البحث عن وسائل مبتكرة في وضع الخطة الإخراجية . التي تهدف الى إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي . من خلال دراسة واقعه الثقافي وأرثه الحضاري .

من اجل ذلك اهتم ( بروك ) بتنظيم المسافة الفاصلة ما بين الممثل والمتلقي . فضلا عن اهتمامه بالمسافات الفاصلة بين المتلقين مع بعضهم . وذلك فيما يبدو تأكيدا لمبدأ المسافة البونية ( البروكسيميا ) التي تتحكم في أبعادها . المرجعيات الثقافية والحضارية لكل مجتمع . حيث تعد بعض التقاليد السلوكية لبعض الشعوب درجة القرب والتلامس . هي التعبير عن العلاقات الحميمة الصادقة . في حين تعدها شعوب أخرى معاني " تختلف في دلالاتها ومعانيها .

اختار ( بروك ) فضاءات عروضه المسرحية . بشكل يدل على تنوع كبير . على وفق اهتمامه بالمتلقي . الذي يروم اقامة علاقة تواصلية معه . فمن مدينة صغيرة قرب باريس . الى قرية نائية في افريقيا . أو عرض أمام الأطفال الصم . أو نزلاء مستشفيات الأمراض العقلية وأطباء العقول . والمتدربين على العمل . والأحداث الجانحين . أو في حلبة . أو في سوق للجمال . أو في نواصي الشوارع . أو مراكز التجمع . أو المتاحف . أو حتى في حديقة الحيوان . وكذلك في أماكن حسنة الإعداد والتنظيم ( ) .

في إخراجه لمسرحية العاصفة . استبعد مجموعة العناصر التي عدها تقليدية في البنية الدرامية . حيث استغنى عن تقديم الشخصيات بنصها التقليدي – أي كما هي في النص الشكسبيري- وركز بدلا من ذلك على الثيمات الدفينة التي يمكن ان تجمع البهم الانساني في كل زمان ومكان . ولتحقيق ذلك فقد انشأ منصة عارية وسط الجمهور . ووضعت مجموعة من السقالات المتحركة التي يجلس عليها الممثلون . وبعض أفراد الجمهور . في محاولة خلق علاقة تواصلية مباشرة بين الممثل والمتلقي . لتحفيز فعالية التغذية المرتدة . التي تعبر عن استجابة المتلقي للعرض المقدم له . وفي الوقت نفسه تدفعه للمشاركة في أحداثه ( ) .

من اجل التواصل مع المتلقي . المستهدف بالعرض . يعود ( بروك ) الى الدراسات الانثروبولوجية . التي تدرس حال الشعوب في فترة زمنية ما . فعندما أراد تقديم عرض مسرحي في افريقيا . اعتمد على كتاب ( أناس الجبل ) الصادر عام ١٩٧٣ . لمؤلفه الانجليزي ( كولن تيمبول ) الذي يتحدث فيه عن الاحتلال البريطاني لقبيلة افريقية أوغندية تسمى ( ألاك ) وكانت تعيش على الصيد . فحولت بريطانيا . قريتهم الى حديقة . واضطرتهم للعمل كمزارعين . وجعلتهم يعيشون في حالة قسر . في واقع لم يألفوه ( ) .

لا يستطيع المخرج المسرحي . تنفيذ رؤاه الإبداعية . وإيصال أفكاره التي يجترحها عبر الخطة الإخراجية . إلا " بتواصل فعال مع الممثل المسرحي . الذي يعد بحق العلامة الكبرى الرئيسة المهيمنة في العرض المسرحي . فقد يستغني العرض المسرحي عن الديكور أو الأزياء . أو الإضاءة . أو النص المسرحي . لكنه لا يمكن ان يستغني عن الممثل . فهو الأداة التعبيرية المهمة . في تحقيق التواصل مع المتلقي . ومن خلاله تنتظم كل عناصر العرض الأخرى. اهتم ( بروك ) بإبداع آليات تواصل متنوعة مع المتلقي . من خلال الممثل . فقد توصل من خلال بحثه الدؤوب عن العناصر التواصلية الأكثر فاعلية . في مختلف الثقافات الانسانية فوجد ان المستوى اللغوي الذهني . يمثل عائقا كبيرا يحد من قدرة التواصل ما بين الممثل والمتلقي .

لذلك بحث عن بدائل تعبيرية تتمثل بالإيماءات والنبرات . والطبقات الصوتية . فضلا عن الحركات الجسدية التي تمثل أرثا " تواصليا " مشاعا ومفهوما من قبل أعداد كبيرة من الثقافات على تعددها وتمايزها . كما درس الواقع الاجتماعي للمتلقي. لتكوين صورة قريبة للإشارات. والإيماءات الاجتماعية. وتقنينها في العرض المسرحي. لإحداث نوع من المشاركة التواصلية الفعالة مع المتلقي. من خلال إرسال تلك الإشارات والإيماءات والحركات عبر منظومة الأداء التمثيلي للممثل المسرحي ( ) .

لم يعتمد ( بروك ) على الممثل وطاقته التجسيدية . بشكل منفصل عن عناصر العرض الأخرى . مع الإشارة الى تقليصها الى حدها الأقصى كما مر ذكره . الا انه يخلق علاقات مرنة بين الممثل . وتلك العناصر . ومن تلك العلاقات . القدرة التحولية لقطع الديكور . أو الإكسسوار . حيث تتحول العصي الى أسرة . وغابات . وأسلحة حربية .

ومما نجده أيضا . السلالم المتحركة التي تمتد ليصل طولها الى عشرين قدما . وتشكل بحيث تطوى . من اجل تشكيل علامات دلالية أخرى . في الوقت نفسه تستخدم من قبل الممثل لأداء حركات اكروباتيكية . أو قفزات مثيرة .

في عرض مسرحية ( U.S ) الذي قدم في عام ١٩٦٦ " كان الممثلون يؤدون ادوار أولئك الذين شوهتهم حرب فيتنام . وتركت بصماتها على أجسادهم . وكان الممثلون يغطون رؤوسهم بأكياس ورقية . ويتأوهون من الألم . بينما يتحركون بتعثر وسط المتفرجين طالبين منهم مساعدتهم على الحركة " ( ) .

لم تقف تجارب ( بروك ) المسرحية . عند مرحلة اقامة العروض المسرحية . والبحث عن وسائل تواصلية فاعلة مع المتلقي . بل انه بدأ منذ عام ١٩٧٠ بتأسيس المركز الدولي للأبحاث المسرحية في باريس . وقد كانت المهمة الرئيسة لهذا المركز هي البحث عن أفضل السبل والوسائل . التي يمكن من خلالها اقامة العلاقة التواصلية الفعالة بين الممثل والمتلقي .

ومن اجل ذلك فقد استعان في بعض عروضه المسرحية بممثلين من ثقافات وأعراق مختلفة . ينتمون لأرث ثقافي متنوع . والهدف هو محاولة خلق وحدة متناغمة من الثقافات الأدائية . فضلا عن المعطيات الانثروبولوجية واللغوية التي تمكن مجموعة الممثلين تلك من التواصل مع بعضها أولا . ومن ثم التواصل مع اكبر عدد من المتلقين . على تنوع واختلاف ثقافاتهم .

ان الغاية في أن يكون المتلقي عنصرا مشاركا في الفعل المسرحي . دفع ( بروك ) الى اختيار أماكن مغايرة لتقديم العرض المسرحي . كما هو الحال في عرض أوبرا ( كارمن ) التي قدمت في عام ١٩٨١ حيث عرضت في بقايا مسرح شوهته آثار الحريق . متداعي البناء وكان المتلقي يجلس على مقاعد خشبية بدائية غير مريحة . فيما وقفت الممثلة التي تؤدي دور ( كارمن ) وسط ذلك الجمهور . وهي تغني مع موسيقى بيانو . وضع هو الآخر وسط المتفرجين . لتفدو المشاركة الفاعلة بين الممثل والمتلقي حاضرة ومباشرة ( ) .

ومن التقنيات الجمالية التي استخدمها ( بروك ) لتعزيز دور ومشاركة المتلقي في العرض المسرحي . هو أسلوب الارتجال . الذي يبتعد عن العلاقات التقليدية مع المتلقي . من خلال البدء من نقطة ما في تعامل لحظوي مباشر . بعيدا عن الإعداد المسبق لتلك اللحظة . وانما يبدأ الفعل من إثارة موضوعة معينة ذات علاقة بالمتلقي الحاضر هنا / مكانيا . حيث يتحدث ( بروك ) عن ذلك في إحدى تجاربه فيقول : " أحيانا كنا نترك للجمهور ان يسيطر تماما على الممثلين . مثلما حدث في لامونت بولاية كاليفورنيا . صباح يوم احد . حيث كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة يستمعون الى (سيزار شافيز) فأثاروا ممثلينا الى خلق الشخصيات التي كان المتظاهرون يرغبون رغبة قوية في البتاف لهم أو ضدهم . حتى أصبح الماضي كله إسقاطا مباشرا لما في عقل الجمهور أولا "( ).

يخلص الباحث الى ان ( بيتر بروك) في سعيه لإقامة تواصل مع المتلقي بوصفه الآخر الذي يمثل بسعيه ( الكائن الانساني ) فانه سلك طرقا وآليات عمل جمالية تنوعت في حيثياتها التطبيقية والتنفيذية . بدءً من التعامل مع النص المسرحي . بوصفه معطى قبليا . يسقط عليه رؤاه التفسيرية باتجاه تحويله الى المغزى الفكري الذي يتواءم مع المستوى الثقافي والفكري واللغوي للمتلقي .

وقد يذهب أحيانا الى التقليص من دور اللغة المنطوقة في النص المسرحي . وتحويلها الى لغة حركية واشارية تنهل من المشترك الانساني . في التواصل الاشاري والحركي والإيماني . مستعينا بعناصر المسرح المكملة . التي تمتلك خصوصيتها من قدرتها التحولية في الاستخدام الأمثل من الممثل المسرحي .

ولتطبيق تلك الرؤى الإخراجية فقد بحث عن أماكن وفضاءات مختلفة للعرض المسرحي هادفا إلى خلق مشاركة حية بين الممثل والمتلقي في حيز مكاني يعد لهذا الغرض . مستفيدا من دراساته العلمية لمساحات التواصل البونية بين البشر . وعلى وفق مرجعياتهم الثقافية والسلوكية .

ان البحث عن لغة درامية . تلغي المسافات . وتقرب الحدود المشتركة بين الذوات الانسانية . تدفع الممثل المسرحي الى البحث والتقصي عن مقتربات فكرية وجمالية . ليتم ترجمتها أدائيا . من اجل التواصل مع المتلقي . بعيدا عن العوائق اللغوية أو الاجتماعية . أو الثقافية . وتحقق في الوقت نفسه حكمة الحكاية القديمة التي تروي انه " حين رأى الرب كيف ان الجميع كانوا ضجرين بلا أمل . في اليوم السابع من أيام التكوين . أجهد مخيلته التي تمتد وتمتد بغير حدود . كي يجد شيئا آخر يضيفه الى هذا الكمال الذي أدركه . فجأة انبثق الهام حتى ما وراء حدوده غير المحدودة . ورأى بعدا جديدا للواقع : قدرته على ان يحاكي ذاته . وهكذا أبدع المسرح ... جمع ملائكته جميعا وقال لهم الكلمات التالية . التي لا تزال مصونة في وثيقة سنسكريتية قديمة : ان المسرح سيكون المجال الذي يستطيع فيه الناس ان يتعلموا كيف يفهمون غوامض الكون المقدسة " ( ) .

أيوجينيو باربا ( ١٩٣٦- ؟ )

يعتمد ( باربا ) في نظرته الى المسرح بوصفه ممارسة جمالية حياتية . تنطلق من هدف تواصلي . يرتكز على الوعي الاجتماعي . متخذا من الممثل وقدرته الجسدية . وطاقته الكامنة . في التواصل مع الآخر . عبر الغور في الأساطير . والانثروبولوجيا الاجتماعية التي تؤكد على السمات المشتركة بين البشر . لأنهم ينتمون إلى أصول بيولوجية واحدة

ان إقامة علاقة تواصلية مع المتلقين . على وفق خلفياتهم الثقافية والمعرفية . دفعه الى الدراسات الانثروبولوجية . والبحث عن لغة تعبيرية مشتركة لدى الممثل . ليستطيع بها التواصل مع المتلقي .

وكانت اللغة الجسدية في الإيماءة . والحركة . والرقص ابرز تلك الوسائل التعبيرية في الأداء التمثيلي . متخذا من الجسد . الطاقة القصوى في التعبير . حيث يصور ذلك قائلا :" إن جسدي هو بلدي . فهو المكان الذي أكون فيه مهما ذهبت الى أي مكان " ( ) .

أسس باربا مسرح الاودن Odin theatre عام ١٩٦٤ . ثم انتقل من ( أوسلو ) الى (الدانيمارك ) عام ١٩٦٦ . ويعد هذا المسرح ومنهجه التدريبي امتدادا " طبيعيا لمعظم تمارين ( جروتوفسكي ) حيث كان تلميذا له . وهو التلميذ الذي اقر " به أستاذه بوصفه الأقرب الى منهجه التدريبي في المسرح .

ويرى الباحث مجموعة من الأسباب الموجبة التي دفعته الى عدم تناول جروتوفسكي بصورة مفصلة في هذا المبحث . انطلاقا من المعطيات التي توفرت للباحث . في ان باربا ذهب بمنهجه الى مدى ابعد مما كان عليه أستاذه . وخاصة في البحث عن آليات جمالية للتواصل مع المتلقي . من خلال دراسة واقعه الثقافي . والانثروبولوجي . فضلا عن تأسيسه للمدرسة العالمية للمسرح الانثروبولوجي . التي تعنى بشكل مباشر . بدراسة المتلقي وارثه الثقافي والمعرفي . الذي يؤسس الفنان المسرحي . عليه منطلقاته الأدائية . وطرق تدريب الممثل بقصد التواصل معه .

ولغرض توضيح المبررات التي اختارها الباحث . لابد من الإشارة الى بعض السمات التي تميز بها باربا عن أستاذه في العلاقة مع المتلقي . حيث كان جروتوفسكي يتخلى غالبا " . عن الموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض المسرحي . ويستبدل بها الموسيقى الصادرة عن أصوات الممثلين أنفسهم . أما باربا . فقد كانت الموسيقى . والمؤثرات الصوتية في عروضه المسرحية " مستمدة من مصادر ثقافية مختلفة . وقد أضيفت الجيتار الكهربائي . والبيانو . والاوكرديون . والكاستانيت . وآلة الجاميلان الباكستانية الى الطبول والأبواق . والسنج . والأجراس " ( ) يستخدم باربا هذه الآلات الموسيقية . أو بعضها أحيانا لتأكيد السمة الكوميدية في أعماله حيث تميزت شخصية ( القزم ) الذي يضرب على الطبل . بأداء الأدوار الهزلية . في حين ان الدارس لأعمال جروتوفسكي يلاحظ انه لم يقدم إلا " أعمالا " تتسم بالجدية والصرامة في الأداء .

أما الفترة الزمنية التي قضاها باربا مع جروتوفسكي فيصفها بالقول " في الفترة مابين ١٩٦١وعام ١٩٦٣ . كان جروتوفسكي يقدم عروضه أحيانا بحضور ثلاثة أو أربعة أشخاص . وعلى ثلاثة سنين مكثت فيها معه . كنت شاهدا على مقاومته التي كانت من اجل حفنة من المشاهدين " ( ) .

ان هذا العدد القليل من متلقي العرض . يقود الباحث الى طرح الكثير من الأسئلة . المهتمة بالعلاقة بين الممثل والمتلقي . وما الظروف والاشتراطات التي يضعها مرسلو العرض المسرحي مقابل الحضور العياني للمتلقي . وهل هذا العدد القليل من المتلقين يحقق تواصلية الفن المسرحي بوصفه رسالة قصدية ؟ وهل هنالك أسباب موجبة لتحديد هوية ذلك المتلقي . وطرق اختياره لحضور العرض المسرحي . وما الظروف التي تحقق تواصلية اكبر مع ثلة قليلة من المتلقين ؟

يختلف الأستاذ وتلميذه في آلية اختيار النص المسرحي . حيث كان جروتوفسكي يختار لعروضه المسرحية نصوصا من التراث الفكري المعروف . أي نصوصا اتخذت مكانتها في الذاكرة الجمعية للمتلقي . وأصبحت تراثا إنسانيا مشتركا ( ) . ويتم اجراء التعديلات المستمرة على تلك النصوص . في أثناء التمارين لفترات زمنية طويلة . حيث تحذف أجزاء وتضاف أخرى . الى أن تتبلور الصيغة النهائية للعرض المسرحي .

أما لدى باربا فان مبدأ الارتجال . هو المصدر الرئيس لمعظم نصوصه الدرامية . حيث استخدم الارتجال كعملية تفاعلية آنية بين الممثل والمتلقي . عملية يتخلى فيها الممثل عن مجمل خلفياته الفكرية والمعرفية . وينطلق بمدركاته الجمالية التي تحقق اتصالا مع المتلقي ومن خلال وجوده تتحدد اللحظة الدرامية المرتجلة . فهو بهذا يختلف عن ممثلي( الكوميديا دي لارتا) الذين يختزنون مجموعة من الحيل المسرحية ويقدمونها في اللحظة المناسبة ( ) .

وكثيرا ما يعتمد باربا على أعمال قصصية . أو نثرية . أو شعرية . ومقاطع من الصحف . وحكايات شفهية . وأخبار عامة . ويعمل عن طريق الحذف والإضافة . على منتجها وتضمينها في عرض مسرحي . وأحيانا قد يستعين بمؤلف مسرحي . ليدون سيناريو العرض الجديد من خلال تواجده في أثناء التمارين . وكتابة المستجدات التي تظهر خلال التمارين.

يتم لقاء الممثل بالمتلقي في مسرح جروتوفسكي من خلال المكاشفة النفسية التي يقوم بها الممثل . بهدف التأثير في المتلقي . واقامة علاقة تواصلية مباشرة معه . حيث يعد الممثل وسيطا " روحيا " بين ما هو مقدس وما هو واقعي . أي انه يتخذ سمة الممثل المرسل للشعور الجمعي . الذي يشترك فيه بوسائل تواصلية مع المتلقي . عبر شيفرات دلالية يفهمها كلا الطرفين ( ) .

من خلال ما تقدم يرى الباحث . ان باربا في سعيه لاقامة علاقة تواصلية مع المتلقي قد ذهب ابعد من أستاذه . في تجربته مع مجموعة ( الاودن ) . حيث كانت هناك خطوات تواصلية بدأتها المجموعة . من خلال تواصل أفرادها مع بعضهم عبر اللغة والحوار . والاتفاق على معظم الحاجات الإنسانية . التي من شانها ان تقيم جسورا فعالة للتواصل الايجابي . حيث تغدو المشتركات الثقافية والاجتماعية . هي المدخل الرئيس لذلك التواصل .

تواصلا لسعيه في إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي . أسس باربا ( المدرسة الدولية للانثروبولوجيا المسرحية International school of theatre Anthropology ) . وهي مدرسة تعارض بشكل كبير . التوجه المسرحي . الذي يعنى بالتركيز على الجانب السيكولوجي في الأداء التمثيلي المسرحي . واتجه الى التحليل السوسيولوجي العصبي Nervochysiological في أداء الممثل . والتركيز على الطاقة الصوتية والجسدية في عملية التواصل .

يعرف باربا انثروبولوجيا المسرح بأنها : " الدراسة الاجتماعية . والحضارية . والسيكولوجية . لسلوك الإنسان في موقف أدائي ... ويعرفها كذلك بأنها : دراسة مبادئ الاستعمال غير العادي للجسد . وهذه الدراسة تشتمل على العديد من المفاهيم الثقافية . فهي ليست عملية لهضم تكنيك كيفية أداء العمل . بل هي تعلم التعلم Learning To learning وتعلم كيفية الفهم Learning To Understand . وفهم المبادئ التي تحدث في النسيج الحيوي . وتجعله حيا في الموقف المسرحي " ( ) .

لقد دعا باربا ممثله . الى البحث عن طرق أدائية . تعتمد التداخل الثقافي بين جميع الحضارات . أي البحث عن أداء تمثيلي . يذهب الى البحث عن لغة عالمية مشتركة . بعيدا عن التداخلات الثقافية والخصوصيات الحضارية التي تقف حاجزا بين التواصل الإنساني .

ينطلق باربا في مفهومه للتواصل . عبر لغة عالمية مشتركة من مبدأ جوهري يتمثل في" أن جميع البشر يتشابهون بيولوجيا . ومهما كانت الثقافة التي ينتمي اليها الممثل . أو المؤدي فان جسده . يتكون من كتلة معينة . وجذع . وأطراف . ومركز ثقل ..الخ . ومن المعطيات البيولوجية التي تعد أدوات جسدية أولية يؤدي بها أي مؤد . وعلى ذلك فان جميع الأداءات الفنية تحتاج هذه المعطيات . ولكن قد يستخدمها مؤدي ما بطريقة مختلفة . ففي المسرح الأسيوي . وفي المحاكاة الصامتة عند ( ايتين ديكرو) وفي الباليه الكلاسيكي . حيث شيفروية الحركة

الجسدية . التي تقدم على عدد محدود من الأفعال الجسدية التي تتكرر . والتي تحمل كل منها انساقا دلالية معينة . ومحددة بشكل صارم " ( ) .

كان باربا يبحث عن لغة بديلة . حيث استبدل بلغة الكلمات المنطوقة الإيماءة والحركة والإشارة . والصوت المجرد . فضلا عن الرقصات التعبيرية . في محاولة منه للتواصل مع المتلقي على تنوع ثقافته . وخلفياته المعرفية . استنادا إلى مبدأ تقليص عناصر العرض المساعدة للممثل . واعتماد جسد الممثل وصوته وطاقته الكامنة أداة مهيمنة في التواصل مع المتلقي . يخضع ممثلو الاودن إلى تدريبات عملية شاقة ولفترات زمنية طويلة " فقد وضع باربا حدودا صارمة لتدريبات ممثليه البدنية . وعلاقاتهم الاجتماعية . الانعزالية . والتقشف كانتا مرادفتين لمسرح الاودن . والتي وصفت ذات مرة على انها محضر الدفاع الرهباني الأول على حافة أوربا .... إن انطواء ممثلي باربا الاساسيين على أنفسهم . كان عميقا الى حد انهم قد بدأوا وكأنهم يجلدون أنفسهم علنا . مثلهم في ذلك مثل شبداء المسيحية . ودربوا بشكل ظاهر على تدنيس أجسادهم . أو باختصار الإيقاعات الطبيعية . والطاقات الكامنة فيها . والتي كانت تبدو وكأنها قد شكلت بميكانيكيات عالمنا المعاصر " ( ) .

إن الأداء التمثيلي الذي يمر عبر الصورة الكلية للعرض المسرحي الى المتلقي . هو أفضل تطبيق عملي مباشر وفاعل لنظرية التلقي . حيث يمكن استقراء الاستجابة التواصلية بشكلها الايجابي أو السلبي . من خلال العرض . دونما وسيط آخر . أو دونما وسائل تشويش يمكن أن تعوق عملية التلقي . في مسرحية ( تعال . وسيكون اليوم يومنا) التي قدمها عام ١٩٧٦ . تشكل فضاء العرض . على شكل دائرة يحيط بها الجمهور من كل جهة . وكانت العلاقة التواصلية معهم من خلال الرقص . وحركات الجسد . فهي اذن عملية تبادل انفعالي آني مشترك . تقرره اللحظة الزمانية والمساحة المكانية المفترضة للخطة الإخراجية للعرض المسرحي .

لم يكن عمل باربا مع الممثل . محض تجربة شخصية . أو مجرد افكار نظرية يسعى لتطبيقها في حيثيات أعمال مسرحية . وانما هي عملية بحث علمي دقيق هدفها تحقيق تواصلية لفعل الأداء التمثيلي مع المتلقي . على وفق نظم ومبادئ جمالية . لا تبتعد عن التوجه القصدي العلمي لتطبيقها .

إن ذلك التوجه قاده الى دراسة المبدأ الجمالي . الذي يمكن من خلاله إقامة التواصل الفعال مع المتلقي . حيث اعتمد على ثلاثة مبادئ أساسية . مبدت لعلاقة الانثروبولوجيا بالمسرح . وهذه المبادئ هي ( ) :

"١- التكنيك اليومي المعتاد . والتكنيك خارج – المعتاد .

٢- ما قبل – التعبير .

٣- اللاترابط – المترابط . أو اللاتماسك – المتماسك " .

ولأجل الوقوف على تفاصيل كل مبدأ من هذه المبادئ . لابد من تفصيلها على النحو الآتي المبدأ الأول : يوضح الممارسات اليومية المعتادة . لكل شعب من الشعوب . على وفق حمولتها الثقافية والانثروبولوجية . حيث تميزه عن غيره بالممارسات اليومية . بدءً من طريقة المشي . أو الوقوف . أو إلقاء التحية . أو المعاملات الحياتية اليومية . التي تفرض نوعا من السلوكيات المتبادلة . التي يفهمها ذلك الشعب .

تختلف تلك الممارسات عند كل شعب عنها لدى الشعب الآخر . الذي ينتمي لحضارة أخرى . حيث تخضع لمحددات ثقافية وحضارية معينة . وهذه هي السمة المهمة في القدرة القصوى للممثل . في أن يدرس نوعية ذلك المتلقي . الذي يمارس تلك العادات والتقاليد والسلوكيات . والمبادئ الحركية والاشارية . بل ان يدرس جميع وسائل التواصل المترتبة عليها .

وفي هذه المرحلة ينتقل الممثل الى التكنيك الخارج عن المعتاد . أي دخول مبدأ القصدية في الفعل الحركي . أو الصوتي . الخاضع لتمارين معينة . وبالتالي توجهه . على وفق محددات يمكن ان يفهمها المتلقي المتوجه له بالخطاب المسرحي .

ان تلك المرحلة تتطلب من الممثل ان يدرب نفسه على تكنيك جديد مهمته كسر المدرك الثقافي المعتاد عليه . ومن ثم اجتراح تكنيك جديد يهيئ لحضور جديد لجسده وصوته وفعله الأدائي . بما يتواءم مع مساحة الفضاء الدرامي . وكمية الطاقة المطلوب تصريفها في ذلك الأداء التمثيلي باتجاه المتلقي .

لتحقيق المبدأ الأول . لابد من الانتقال الى المبدأ الثاني . الذي يعنى بعملية ما قبل – التعبير . وهي عملية الحضور الجسدي للممثل أمام المتلقي . قبل أن يبدأ فعله الأدائي . أي بمعنى عملية حضوره الفيزياني للجسد . كونه معطى " مجسدا " . قبل أن يبدأ التجسيد الفعلي للشخصية المسرحية . وهنا يبدو الحضور الفعلي للطاقة المتمركزة في ذلك الجسد . من خلال كل حضوره البيولوجي . مع تجسده الفيزيولوجي . وتمظهره كعنصر مرئي للمتلقي .

ان تدريب الممثل على تمارين صارمة . ولفترة زمنية طويلة . سيكسبه القدرة على السيطرة والتحكم في تلك الطاقة المختزنة في جسده . من خلال حضوره الآني . أي انه لابد ان يعمد الى تخليص جسده من امكانية التعبير الحضوري . على عكس ما سوف يستخدمه في تجسيد الشخصية المسرحية . في حين انه يتطلب منه ان يمر بلحظات ما قبل – التعبير . الى حين ولوجه أهاب الشخصية المسرحية .

وتلك مهمة صعبة تقتضي من الممثل إشراك قواه الذهنية والجسدية . في تمارين جادة . لتحويل حضوره الجسدي المادي . الى جسد أكثر شفافية . بوصفه مادة دلالية حاملة لمعان " لم يبدأ تقديمها بعد . إلا " بحالة الفعل الدرامي المقصود . وإبلاغ المعنى التجسيدي من خلاله.

إن تطويع القدرة الجسدية للممثل . واستخدامها في تكنيك آخر . ليس كما هو الاستخدام اليومي للجسد . يدخل ضمن اطار المبدأ الثالث . وهو اللاترابط المترابط . أو اللاتماسك – المتماسك " ففي هذا المبدأ فان استخدام جسد الممثل يظهر مترابطا متماسكا " من حيث الشكل الفني . في الوقت الذي يظهر في منظور التكنيك المعتاد وكأنه غير متماسك " ( ) . أي بمعنى ان جهد الممثل . في تحفيز طاقته الجسدية القصوى . وكذلك تحفيز مكوناته الذهنية . والحسية قد ينتج عنه فعل أدائي صغير . ذو تفاصيل دقيقة . قد يبدو للمتلقي لذلك الجهد . عدم تطابقه من حيث كمية الجهد المبذول مع الناتج . في حين ان الحقيقة في هذا المبدأ تعتمد على ما يختزنه الممثل في ذاكرته الإبداعية . من مكنونات ذلك الجهد . ومن ثم العمل على تصريفه في الأوقات المناسبة . وبنسب هو يختارها . ما يعد خزينا للخلق الفني . يحتاجه الممثل لسبر غور الشخصية المسرحية . وتحقيق فعلها الدرامي المطلوب . ومن ثم الدخول في جسد مختلف عن جسده الشخصي اليومي المعتاد .

لذلك تكون درجة التركيز الذهني . والتكثيف الجمالي في أعلى مراحلها . فيغدو الممثل . عبر حضوره التكويني الفيزيقي . هو مادة التعبير الفني الجمالي . حتى قبل أن يبدأ الفعل الأدائي الأساسي . الذي يهدف من خلاله الى تحقيق التواصل مع المتلقي .

إن على الممثل أن يبحث دوما عن الطاقة التعبيرية الكامنة في الذات الإنسانية المشتركة لكل البشر . وإعطائها علامات اشارية . تسهم في مشاركة المتلقي بعيدا عن انتماءاته الحالية ويتحقق ذلك من خلال مبدأين هما :

المبدأ الأول : تغيير التوازن المتحرك في جسد الإنسان Alterations in balance . وهي قدرة الممثل في استحضار طاقة الجسد القصوى . لتحرير نفسه من الحركات العرضية أو المفاجئة . أو العوائق التشريحية التي تعرقل مهمة الجسد التواصلية .

المبدأ الثاني : قانون التعارض بين وزن الجسد والجاذبية Low of Opposition . يتم هذا القانون من خلال سعي الممثل المتواصل عبر التدريب العلمي القاسي . الى تبلور الطاقة الجسدية والفكرية . في بؤرة واحدة قبل الشروع بالفعل الأدائي .

ويطلق باربا على تلك اللحظة بـ( ساتس) التي يشبهها بالقوس المشدود الى الخلف لأقصى درجة . فتركيز الرامي . وشده للقوس . وتركيزه الذهني نحو الهدف . يشبه الى حد ما . التحفيز الذاتي الكامن في طاقة الممثل قبل الفعل الأدائي . وبالتالي فان ذلك يتطلب من الممثل . التخلص من قانون الجاذبية . بل من كل القوانين . التي تتحكم في تصرفه في اللحظة الآنية . إلا ما يمكنه من الانطلاق نحو ذروة الفعل الدرامي . في محاولة أشبه بأداء القفز الى الأعلى . تسبقها حركة نحو الأسفل . لتحقيق أعلى قدر من القفز ( ) .

للوصول الى القدرة التكنيكية العالية لدى الممثل . يفرض باربا تدريبا متواصلا لفترات زمنية طويلة قد تمتد الى ما يقارب السنتين من التدريب. ويكمن دور باربا في الإشراف على تلك التمارين . حيث يوكل مهمة التدريب تلك . الى ممثلين قدماء من الفرقة . والذين اكتسبوا الخبرة والإمكانية التي تؤهلهم لتدريب الممثلين الجدد .

أما باربا . فانه دائم التنقل . والبحث الدؤوب عن أفكار وموضوعات جديدة لمشاريع أعماله القادمة . في الوقت نفسه يبحث فيه عن العادات والتقاليد الثقافية والحضارية للشعوب التي يزورها . من اجل اكتشاف الوسائل الأدائية المناسبة لتحقيق التواصل مع ممارسيها .

وفي هذا الإطار فقد قدم مسرحية ( أنجيل اوكسيرهينكوس Oxyrhincus Evangeliet ) في عام ١٩٨٥ . حيث مجموعة من النصوص القديمة التي تتحدث عن التقاليد المسيحية القديمة في مصر . ومحاولة إقامة علاقة تواصلية فكرية بينها وبين نيمات عصرية . تهم المتلقي في زمان العرض المسرحي . مستخدما الاسلبة الكلية للغة الملفوظة . والاستعاضة عنها بلغة درامية تعتمد الرقص . والايماءة والإشارة التي تخترق المكان لتشير الى دلالات عبر الزمان . ليتسنى لأكبر عدد من المتلقين أن يتواصلوا معها ( ) .

دشن باربا مصطلح ( المسرح الثالث ) الذي قصد به عنوانا وسطا بين مفهومي المسرح الرسمي . والمسرح الطليعي . ليتخذ عنوان المسرح الثالث . للمجموعات التي اختارت طريقا خاصا بها . يعتمد أقصى حدود التجريب . في الوقت نفسه لا ينتمون لأية مجموعة أو نمط معروف مسبقا . فهم بهذا المعنى مجموعات خاصة . تعتمد الخبرة الذاتية منطلقا لإبداعها . والمسرح بالنسبة لهم هو ممارسة حياة . استخدم باربا . أسلوب ( المقايضة ) في تجارب المسرح الثالث . وقد نشأ ذلك الأسلوب من واقعة حقيقية . لأنه :

في إحدى الأمسيات في عام ١٩٧٤ وقرب نهاية الشهر الأول من إقامة فرقة الاودن في كاربيجنانو Carpignano في جنوب ايطاليا . احتشد وراءهم الجمهور . وهم في طريقهم لزيارة بعض الأصدقاء . وقبل هذا الحدث . كانوا يقومون بالتدريب . والبروفات في عزلة في فيلا استأجروها . لم يكونوا قد ظهروا كمجموعة علنا أ . بآلاتهم الموسيقية . وملابس التدريبات . بألوانها الزاهية . ووجدت الفرقة نفسها في ميدان مفتوح ومحاط بالجمهور المحلي . وبدلا من ان يشعروا بالضيق . بدأوا في تقديم ما يطلبه القرويون . فقدموا عرضهم . فلعبوا أغاني من الفولكلور الاسكندينافي . مختلطة بارتجال صوتي . طوره الممثلون كجزء من تدريباتهم . ولدهشتهم عندما انتهوا من أدائهم . لم يضج القرويون فقط بالتصفيق . ولكنهم طلبوا منهم –أيضا- ان يستمعوا الى أغانيهم هم . وكانت تلك الأغاني لها علاقة بإيقاع العمل . والفرض منها هو مصاحبة حصاد التبغ والزيتون . ويتخللها أغاني عاطفية عن الحب والموت ( ) .

تلك الحادثة . دفعت باربا . إلى اعتماد أسلوب المقايضة . ومحاولة تقنينه ضمن تجاربه المسرحية . التي تعتمد النسق الاجتماعي . في التعامل مع الآخر . بوصفه لقاء ً بثقافة أخرى . ووسيلة تواصلية فاعلة . تتعدى حواجز اللغة . والعادات والتقاليد لترتقي بالتواصل مع الهم الإنساني المشترك لكل البشر .

وقد تعددت زيارات مجموعة الاودن لاماكن وقرى متعددة . والمكوث لفترات زمنية بين أهلها . ومن ثم استخدام أسلوب المقايضة . الذي بدأ يجتذب أعدادا ً كبيرة من المشاهدين . الذين كانوا يشتركون في الأداء المسرحي مع مجموعة الاودن . ولا يقتصر أسلوب المقايضة على المشاركة الجماعية للفرقة . بل انه اعتمد على أداء منفرد قدمته إحدى ممثلات الفرقة . واسمها ( راسموسين ) في قرية في جنوب ايطاليا . حيث كانت تدخل القرية وهي في ملابس التدريب . وترتدي قناعا نصفيا ابيض . وتحمل في يدها الطبلة والمزمار وتعزف عليها. يبدأ فعل المقايضة من خلال مشاركة جمهور القرية لها . ودخولها في حوارات مباشرة معهم . وتناول الطعام معهم أحيانا .

وتتم المقايضة بعد أن يعيش الممثل . أو مجموعة العمل مدة زمنية معينة . يدرسون فيها الظروف الاجتماعية والثقافية والمعرفية للجمهور المفترض مشاركته . ومن ثم وضع خطوط أولية لمشاهد مفترضة تهم ذلك الجمهور . والتعامل مع المستجدات الآنية في لحظة العرض المشترك .

ومن الواضح ان هذا الأسلوب . يتطلب من الممثل أو المؤدي . ان يكون على معرفة جيدة باللغات الحية . فضلا عن دراسة معمقة للتجارب والثقافات الإنسانية المشتركة . لكي يتمكن من التعامل مع المستجدات التي يتعرض لها أثناء المشاركة في عروض المقايضة . اثر أسلوب المقايضة على الكثير من الفرق المسرحية . وتعددت الرؤى والطروحات التنفيذية لتطبيقه . مما أثار حوله عددا من الآراء التي عدته خارجا عن تسمية الممارسات المسرحية . ووصفته بأنه ليس نمطا مسرحيا . ويرى الباحث ان تلك الآراء . لا تكاد تخلو من الصواب . فضلا عن التساؤلات المطروحة حول إشكالية التطبيق العملي لأسلوب المقايضة . وعلاقته بفن المسرح . الذي يعتمد اشتراطات وقوانين جمالية . من الصعوبة بمكان اختراقها أو تجاوزها .

إن مكانية العروض التي تجري فيها المقايضة . هي الساحات العمومية . أو الحدائق . أو الشوارع . وليس هناك مكان محدد للمتلقين . فهم يحيطون بالعرض . أو على احد الجوانب . أو من خلف بعض السواتر الطبيعية المنخفضة.

ولا يعتمد أسلوب المقايضة . العناصر المسرحية الملحقة لتمييز الشخصيات المسرحية . كالأزياء والاكسوارات . أو قطع الديكور . بل يتم التقليل من تلك العناصر والتركيز على جمالية فعل الأداء التمثيلي بشكل أساسي .

ومن الناحية العملية . فليست هناك تدريبات مسبقة . أو اتفاقات معينة بين الممثلين . سوى بعض الخطوط العامة . التي تعتمد على قدرة الممثل . وثقافته . وطاقته الجسدية والصوتية . ومدركاته المعرفية . للتعامل مع الحالات المستجدة آنيا في لحظة العرض التبادلي ( المقايضة)

وبناء على ذلك . فقد أصبحت هناك أنماط لشخصيات معينة يؤديها الممثلون . وهذا يذكرنا بالكوميديا دي لارتا . التي لا يخفي باربا تأثره الكبير بها . والأخذ عنها معظم تلك الأساليب الأدائية ( ) .

ان ما يميز المقايضة . هو تلك المشاركة التبادلية . التي يغدو فيها الممثلون . هم المتلقين . في حين يصبح المتلقون هم المؤدين . وهذا ما لا يحصل في الأنماط المسرحية الاعتيادية . ان جاهد مخرجوها بالتصرف في مكانية جلوس المتلقين . لكنهم يتابعون العرض المسرحي المعد سلفا . ولا يشاركون فيه بتلك الطريقة الفعالة . كما هو الحال في المقايضة .

أسلوب المقايضة هو قبل كل شيء واسطة ثقافية للتواصل الاجتماعي . بين الأفراد المختلفين . أي تحقيق اللقاء مع الآخر . تعاليا على المرجعيات الثقافية والحضارية . التي قد تقف حاجزا يمنع ذلك التواصل .

بهدف باربا إلى تحقيق التواصل من خلال فن المسرح . بين الأشخاص الذين لم يستطيعوا تحقيق ذلك التواصل . وبالتالي فهو يرتقي بمهمة المسرح . من كونها فاعلية ثقافية جمالية . الى فاعلية تواصلية إنسانية . بعيدا عن الحواجز والمعوقات الاجتماعية والثقافية .

يخلص الباحث . من خلال استعراض بعض ملامح تجربة باربا المسرحية . وخاصة في ما يتعلق بتواصلية الأداء التمثيلي . وجماليات تلقي العرض المسرحي . الى انها تجربة تتسم بالتفرد في ميدانها . انطلاقا من التخلي عن النصوص المسرحية لمؤلفين معروفين . والاعتماد بدلا من ذلك على الإعداد والتوليف . الذي يجمع القصص والحكايات . ووقائع الأخبار . ومنتجها . بما يتسق مع الخطة الاخراجية للعرض المسرحي .

وقد تميزت عروضه المسرحية بأسلوب الارتجال . الذي لا يعتمد النص المتدرب عليه مسبقا . وإنما يستغل اللحظة الزمانية والمكانية . وهي التي تحدد موضوعة العرض . فضلا عن نوع المتلقي الحاضر في تلك اللحظة . وهذا يقود الى أسلوب المقايضة الذي يعني إشراك المتلقي في الفعل المسرحي . في عملية تبادلية . يستخدم فيها الرقص والحركات الجسدية . التي تعد أرثا حضاريا تشترك فيه الكثير من الشعوب .

إن المتلقي لعروض مسرح الاودن . هو متلق يتميز بطاقة حيوية في الفهم والتأويل . وفك الشيفرات المبثوثة من العرض . فهو متلق ايجابي فاعل . كما هو حال الممثل الذي يكتنز كما هائلا من الطاقة التعبيرية في الأداء . وتصبح عندئذ عملية تلقي العرض من قبل المتلقين هي عملية تواصلية فاعلة . تخرج بهم من الموقف السلبي . الى متلق ايجابي مشارك في عملية التواصل المسرحي .

الاستنتاجات :

١. إن العلاقة بالمتلقي . تبدأ من لحظة التفاعل التواصلي بين عناصر العرض المسرحي والوسائل والآليات التواصلية الفاعلة . لتحقيق وصول الرسالة القصدية الى المتلقي. ولا يمكن ان ينفصل العرض المسرحي عن تاريخ تلقيه في الوقت نفسه الذي لا يمكن فصل فعل التلقي عن عرض مسرحي قائم . عبر لحظة زمانية تخرجهما من ذاتيهما المتموضعة على ( الأنا ) باتجاه ( الاخر ) .

٢. تكتمل فاعلية التلقي التواصلية . من خلال تفاعل ذات المتلقي . المنطوية على مرجعياته الاجتماعية والنفسية والثقافية . وبين رسالة العرض المسرحي الموجهة إليه عبر آليات فنية وجمالية .

٣. ان المقدرة التواصلية لدى الممثل . تعني امتلاك الكفاءة الأدائية في الصوت والجسد وفي المخيلة . وفاعلية المكونات الحسية . وتوافقها مع الخطة الإخراجية من اجل تكوين رسالة تواصلية باتجاه المتلقي .

٤. ان طرح ( ياوس ) لمفهوم المسافة الجمالية . من اجل قياس درجة التفاعل التواصلي بين القارئ والنص . ورد الفعل المتوقع من ذلك التواصل . يمكن استثماره في الفن المسرحي في عملية تواصل المتلقي مع الأداء التمثيلي . ورد الفعل المتوقع . لأفق التوقع الذي قد يتفق أو لا يتفق مع تلك الرسالة الأدائية .

٥. يمكن تأشير أهم ملامح تواصلية المتلقي مع العرض المسرحي . في ملء تلك الفراغات التي تختلف من متلق ، الى آخر . تبعا للأفق الثقافي والموروث الانثروبولوجي . وقدرة التواصل مع معطيات العرض المسرحي الفنية والجمالية .

٦. يمثل الأداء التمثيلي تعبيرا جماليا مجسدا في بنية تواصلية . بعلامات صوتية وحركية . فضلا عن العلامات الايمائية والدوال السينوغرافية . والتي تشكل بمجملها شيفرات تستهدف المتلقي . ومهمة الشيفرة في هذا المجال . هي الحفاظ على الترابط الذهني بين المرسل والمتلقي . من خلال الوصول الى تفاهم متبادل بين الطرفين .

٧. اكتمال عملية التواصل الإبداعي بين الممثل / المرسل والمتلقي . ضمن محيط لغوي أو اجتماعي . أو نفسي . أو ثقافي . وفق مصطلح يطلق عليه ( السياق ) حيث تكون علاقته بالمرسل . في صورة الأداء التمثيلي . واقترانها بالخلفيات السياقية التي يحملها المتلقي . وفهمه لتلك الرسالة . من خلال انفتاحها على السياق الثقافي والتاريخي . للمرسل والمتلقي على حد سواء .

٨. إن نظرية التلقي . لا تقتصر على النصوص الأدبية فحسب . بل تمتد الى مختلف الإبداعات الفنية والتعبيرات الجمالية . التي يعد الأداء التمثيلي . ابرز معالمها التجسيدية . على وفق آليات تلق . يمكن إجمالها بالآتي ( التنبيه . الاستقبال . التمثل . المواءمة . التخزين . التشفير . الإفراز / التغذية المرتدة ) .

٩. أدراك ( بروك ) للعائق الذي يمكن أن تشكله اللغة المنطوقة في التواصل بين الممثل والمتلقي . دفعه الى البحث عن لغة تواصلية أخرى . تمثلت في أصوات وحركات يمكن وصفها باللغة البدائية المشتركة للانسان . و سعيه الحثيث الى دراسة المتلقي واتخاذه مبدأ الإعداد الفكري والجمالي لبنية النص المسرحي . حيث اهتم بتنظيم المسافة الفاصلة بين الممثل والمتلقي . والمتلقي مع المتلقي الأخر . وهي عودة لدراسة المسافات البوينية التي تحدد العلاقات التواصلية لدى بعض الشعوب .

١٠. استعان ( بروك ) في بعض عروضه المسرحية بممثلين من ثقافات وأعراق متنوعة بهدف خلق وحدة متناغمة من الثقافات الأدائية . فضلا عن المعطيات اللغوية التي تمكن الممثلين من التواصل مع بعضهم البعض . ومن ثم التواصل مع اكبر عدد من المتلقين . على تنوع واختلاف ثقافاتهم .

١١. من الآليات التقنية التي استمدها ( بروك ) لتعزيز دور ومشاركة المتلقي في العرض المسرحي . هو أسلوب الارتجال . في تعامل لحظوي مباشر . بعيدا عن الإعداد المسبق لتلك اللحظة . والتواصل مع المتلقي في الزمان والمكان الحاضرين .

١٢. اعتماد ( ايوجينيو باربا ) في نظرته الى المسرح بوصفه ممارسة حياتية . تنطلق من هدف تواصلي . يرتكز على الوعي الاجتماعي . معتمدا الممثل وقدرته الجسدية . وطاقته الكامنة في التواصل مع الأخر . عبر الغور في الأساطير . والانثروبولوجيا الاجتماعية . التي تؤكد السمات المشتركة بين البشر . لأنهم ينتمون إلى أصول بيولوجية واحدة .

١٣. ان ( باربا ) يقوم على تدريب الممثل لفترات زمنية طويلة والبحث في الطاقة التعبيرية الكامنة في الذات الإنسانية المشتركة لكل البشر . واعطائها علامات إنسانية تسهم في خلق علاقة تواصلية مع المتلقي . بعيدا عن انتماءاته الحالية .

١٤. استخدام ( باربا ) أسلوب المقايضة . الذي يتم من خلال دراسة الممثل . للظروف الاجتماعية والثقافية . والمعرفية للمتلقي . يسهم في وضع الخطوط العامة للتواصل مع ذلك المتلقي . والتعامل مع المستجدات الآنية في لحظة العرض المشترك .

١٥. ان تحقيق التواصل مع المتلقي . في منهج ( باربا ) يمر من خلال فن الأداء التمثيلي في عملية تبادلية يستخدم فيها الرقص والغناء . والحركات الجسدية . التي تعد أرثا حضاريا مشتركا للكثير من الشعوب .

الهوامش :


١. البريكي . فاطمة . مدخل إلى الأدب التفاعلي ( الدار البيضاء – المغرب : المركز الثقافي العربي . ٢٠٠٦ ) .

٢. عبدالحميد . شاكر : التفضيل الجمالي . سلسلة عالم المعرفة . العدد ٣٦٧ ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب . ٢٠٠١ ) .

٣. خرماش . محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث . مجلة الأقلام . العدد ٥ ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٩٩ ) .

٤- Cassady . Marsh : Theatre an Introduction V T C . Publishing Group , Lincolnwood , Illinois , U.S.A 1997 .

٥- عباد . علية عزت : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ( الرياض : دار المريخ للنشر . ١٩٨٤ ) .

٦- عبدالحميد . محمد : نظريات الاعلام واتجاهات التأثير ( حلوان : عالم الكتب . ١٩٩٧ ) .

٧- فضل . صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٨٧ ) .

٨- هول . روبرت : نظرية الاستقبال . مقدمة نظرية . ترجمة رعد عبدالجليل جواد ( سورية : دار الحوار للنشر والتوزيع . ١٩٩٢ ) .

٩- الياس . هاري . حسن . حنان قصاب : المعجم المسرحي . ط٢ ( بيروت : مكتبة لبنان ناشرون . ٢٠٠٦ ) .

١٠- علي . عواد : غواية المتخيل المسرحي ( بيروت : المركز الثقافي العربي . ١٩٩٧ ) .

١١- بروستاين . روبرت : المسرح الثوري . ترجمة عبدالحميد البشلاوي ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . د.ت

١٢- بريخت . برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة . د.ت ) .

١٣- محمد . عبدالناصر حسن : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ( القاهرة : المكتب العربي لتوزيع المطبوعات . ١٩٩٩ ) .

١٤- بوشنسكي . أ.م : الفلسفة المعاصرة في أوربا . ترجمة عزت قرني . سلسلة عالم المعرفة . العدد ٣٢٥ ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . ١٩٩٢ ) .

١٥- زيعور . محمد : فرضية الانسان في الفلسفة وعلم النفس ( بيروت : دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع . ٢٠٠٧ ) .

١٦- سلدن . رامان : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة سعيد الغانمي ( بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٩٦ ) .

١٧- صالح . بشرى موسى : المفكرة النقدية ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . ٢٠٠٨ ) .

-١٨ الرويلي . ميجان . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ( الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي . ٢٠٠٥ ) .

-١٩ بو بعيو . بو جمعة : آليات التأويل وتعددية القراءة ( دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب . ٢٠٠٩ ) .

-٢٠ بينيت . سوزان : جمهور المسرح . نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين . ط٢ . ترجمة سامح فكري ( القاهرة : المجلس الأعلى للآثار . ١٩٩٥ ) .

-٢١ غادامير . هانز جورج : الحقيقة والمنهج . ترجمة حسن ناظم . علي حاكم (طرابلس – الجماهيرية العظمى : دار أزيا للطباعة والنشر والتوزيع والتعبئة الثقافية . ٢٠٠٧ ) .

-٢٢ الحسين . قصي : سوسيولوجيا الأدب ( بيروت : دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر . ٢٠٠٩ ) .

-٢٣ شرفي . عبدالكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ( الجزائر : منشورات الاختلاف . ٢٠٠٧ ) .

-٢٤ مونسي . حبيب : القراءة والحداثة . مقاربة الكائن والممكن في القراءة المسرحية ( دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ٢٠١٠ ) .

-٢٥ كاظم . نادر : المقامات والتلقي ( بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ٢٠٠٣ ) .

-٢٦ هالين . فيرناند . وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي . ترجمة محمد خير البقاعي ( حلب : مركز الإنماء الحضاري . ١٩٩٨ )

-٢٧ محمد . سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٩١ ) .

-٢٨ حمودة . عبدالعزيز : المرايا المحدبة . من البنيوية إلى التفكيك . سلسلة عالم المعرفة . العدد ٢٣٢ ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . ١٩٩٨

-٢٩ حبيب . حيدر محمود شاكر : التلقي للصحيفة السجادية . رسالة ماجستير غير منشورة ( جامعة البصرة : كلية التربية . ٢٠٠٨ ) .

-٣٠ الفدامي . عبدالله : الخطيئة والتكفير . ط٤ ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٨ ) .

-٣١ المسدي . عبدالسلام : الأسلوبية والأسلوب ( تونس : الدار العربية للكتاب . ٢٠٠٦ ) .

-٣٢ كيرزويل . اديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو . ترجمة جابر عصفور ( بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر . ١٩٨٥ ) .

-٣٣ أفيش . ميلكا : اتجاهات البحث اللساني . ترجمة سعد عبدالعزيز مصلوح . وفاء كامل فايد ( القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية . ١٩٩٦ ) .

-٣٤ فضل . صلاح : علم الأسلوب . مبادئه واجراءاته . ط٢ ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٥ ) .

-٣٥ الناقوري . ادريس : الشعر بين الإيصال والتلقي مجلة الأقلام العدد ١ . السنة ٢٣ بغداد : وزارة الثقافة والإعلام . ١٩٩٨

-٣٦ الخضور . جمال الدين : قمصان الزمن ( دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ٢٠٠٠ ) .

-٣٧ الجابري . محمد عابد : العقل السياسي العربي ( بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية . ٢٠٠٠ ) .

-٣٨ توميكاز . جين . ب : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية . ترجمة حسن ناظم . علي حاكم ( دمشق : المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٩ ) .

-٣٩ خضر . ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ( عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع . ١٩٩٧ ) .

-٤٠ ايتز . كريستوفر : المسرح الطليعي . ترجمة سامح فكري ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار . ١٩٩٦ ) .

-٤١ حافظ . جلال : ملاحظات عن التجريب في المسرح . مجلة فصول . المجلد ١٣ . العدد ٤ ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٥ ) .

-٤٢ بروك . بيتر : النقطة المتحولة . ترجمة فاروق عبدالقادر . عالم المعرفة . العدد ١٥٤ ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب . ١٩٩١ ) .

-٤٣ كونسل . كولين : علامات الأداء المسرحي . ترجمة حسن الرباط ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار . ١٩٩٨ ) .

-٤٤ واطسون . آيان : نحو مسرح ثالث . ترجمة منى سلامة ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار . ٢٠٠٠ ) .

-٤٥ بياتي . قاسم : دوائر المسرح . تجربة الاودن و انثروبولوجية المسرح ( بيروت : دار الكنوز الأدبية . ١٩٩٨ ) .

-٤٦ باربا . ايوجينيو : مسيرة المعاكسين . انثروبولوجية المسرح . ترجمة قاسم بياتي ( بيروت : دار الكنوز الأدبية . ١٩٩٩ ) .

-٤٧ الكاشف . مدحت : اللغة الجسدية للممثل . دراسات ومراجع المسرح . ٤٥ ( القاهرة : مطابع الأهرام التجارية . ٢٠٠٦ ) .

-٤٨ باروشا . روستم : المسرح والعالم . ترجمة أمين الرباط ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار . ١٩٩٦ ) .