نظرية التلقي في المسرح (من الأرسطية إلى البريختية)
مسرح سعد الله ونوس – أنموذجا-

أ ـ سميحة عساس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغة و الأدب العربي
جامعة باجي مختار
–عنابة-

ملخص:
تقوم آلية التلقي في المسرح على فعلي المشاهدة و القراءة معا ،فنظام الاستجابة الركحية يختلف على نظام الاستجابة الأدبية؛ إذ أن الأول يقوم على وجود مادي ملموس، في حين يرتكز الثاني على ما يحدث في عقل القارئ ،و يبدو أن تعدد وتنوع المدارس المسرحية قد ساعد على بروز نظريات مختلفة للمسرح ، تشترك في كونها تستهدف المتلقي وتتوجه إلى قصد التأثير في بنيته النفسية و الذهنية، كما لا يمنع تتعدد المذاهب المسرحية إمكانية إرجاعها إلى اتجاهين كبيرين،أو ما يسمى بالإيهام وكسر الإيهام المرتبطين بنظرية التطهير الأرسطي و الأسلوب التغريب البريختي و قد استطاع سعد الله ونو س أن يستفيد من التقنيات المسرحية التي توفرها تلك النظريتين في إلقاء الضوء على أهم القضايا التي يعيشها المسرح العربي في الوقت الراهن.

Abstract:
Audience has got an important role in theatre .this importance is due to the specificity of the theatrical art which rests on the text and acting at the same time thus reception depends on reading and viewing at the same time ; the different types of theatre schools led different theatrical theories which target the audience and aim in influencing his psychological and intellectual state; despite the different views about theatre ;they can be classified into two bread trends: catharsis (Aristotle) and disillusion (Brecht).

مقدّمة:
إن للمتلقي دورا هاما في المسرح، ولعل هذه الأهمية نابعة من خصوصية الفن المسرحي الذي يقوم على النص والعرض في آن واحد وبالتالي فإن عملية التلقي تنهض على فعلي القراءة والمشاهدة معا.

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2016

لقد جاءت نظرية المسرح في الغرب استنادا إلى مفهوم المحاكاة[1]عند أرسطو الذي وضع ثنائية أسالت الكثير من الحبر بعده بين المظاهر الدرامية في النص الأدبي والمظاهر الدرامية في المسرحية المرئية.[2]

ففي القديم، لم يغفل أرسطو في تناوله الظاهرة الفنية دور المتلقي في الفن المسرحي فهو يؤكد على أن كل فن محاكاة ، وأن الفن يحاكي الطبيعة على اعتبار أن الإنسان البدائي قد عرف الدراما في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهي محاكاة الطبيعة " فكان يصنع آنية الفخار مثلا في أول الأمر لكي يستخدمها في حاجاته العملية ولكنه أصبح بعد ذلك يميل إلى تلوينها وتزيينها أي أنه أعطاها مع مرور الزمن لمسة الفن "[3].

وكما كانت المحاكاة في حياة الإنسان ميلا غريزيا يساعده على إشباع حاجاته الفنية فان أرسطو قد جعل كل الفنون الجميلة تشترك في صفة المحاكاة " بمعنى أن كل فن جميل فيه محاكاة لكن ليس كل محاكاة فنا جميلا "[4].

صحيح أن الفن المسرحي كان ولا يزال من أهم الفنون التي لجأت إلى الحركة والمحاكاة في التعبير عن أفكار الإنسان ورغباته، إلا أن أفلاطون اعتبر المحاكاة إشكالا وجوديا وابستومولوجيا قبل أن يكون جماليا ، فهو يرى أن الإنتاجات الفنية ماهي إلا محاكاة لواقع الحال وهي بذلك غير جديرة بالثقة ، كما استعمل أفلاطون مصطلح " المحاكاة " لمهاجمة الفنون باعتبارها خائنة وبعيدة عن الواقع كما يمكن أن تؤثر على السلوكات العامة لجمهور المتابعين تماما كتأثير الكمبيوتر وألعاب الفيديو العنيفة في وقتنا الراهن.[5]

وإذا كان أفلاطون قد ركز في مفهومه للمحاكاة على التقمص الكامل والاندماج الشامل بين طرفي العملية الإبداعية وهما الإله الملهم والفنان الملهم من ناحية، وبين طرفي الممارسة الفنية ذاتها أي الفنان المبدع والجمهور من ناحية أخرى[6]، فإن أرسطو قد تجاوز المفهوم الأفلاطوني للمحاكاة الذي يجعل الفنان وجمهوره يقعان فريسة الإلهام الرباني ليسمو بالمحاكاة فوق العلوم التاريخية التي تنقل الواقع كما هو ويعتبره ضروريا ومقيدا " كونه يحدث في الإنسان انفعالا وجدانيا من خلال عواطف مهذّبةومهذَّبة كالخشية والشفقة"[7]، فالمحاكاة عند أرسطو طبيعة في الإنسان، نشأ عليها مند بداية الخلق وعلى هذا لا يمكن أن تكون مؤذية في أي حال من الأحوال وقد ركز أرسطو على مفهوم " الشعرية" وكرسه في اللغة، باعتبارها أهم موضع في المحاكاة، ولعل هذا ما جعله يقسم المحاكاة في الأدب إلى ثلاثة أقسام[8]:

وهكذا يرى أرسطو، أن مهمة الشاعر لا تقتصر على تجسيد الواقع فحسب بل عليه أن يتوقع ما سيحدث أيضا، فمن الضروري أن يخضع فن المحاكاة إلى مفهوم الاحتمال.

وقد أثارت المحاكاة بمفهومها الأرسطي جدلا بين أوساط النقاد المسرحيين أدى إلى تباين وجهات النظر حول مفاهيم التنظير المسرح؛إذ أن " الخلط المتراكم في تفسير أقوال أرسطو، بداية من مقولة المحاكاة ذاتها، هو الذي فتح الباب لنشوء النظرة الحرفية الضيقة لعلاقة الفنان بالواقع والطبيعة التي أوقعت الكثير عند السطح الخارجي للأشياء والظواهر"[9]، لعل أبرزهم زولا(zola) الذي اعتبر المسرح نسخة من الحياة وصورة تعكس الحقيقة فالمسرح الطبيعي" كان ينسخ شريحة من الحياة ويقدمها بشكل فوتوغرافي دون أن يربطها في سياق تاريخي أو في مجموع العلاقات التي تشكل مجري التاريخ"[10].

وهكذا اتجه المسرح على يد هؤلاء المسرحيين إلى تقليد واقع الحياة تقليدا أعمى، فأصبحت الملاحظة لا التفكير هي أداة التأليف المسرحي" ومن ثم ابتدعوا الأنماط المحفوظة (الكليشيهات) التي قولبت المشاعر والأحاسيس الإنسانية المعقدة واختصرتها في سلسلة من الأقنعة الميتة التي لا تزال تشكل حتى الآن مادة جاهزة للتعليم الأكاديمي للفنون وخاصة في تدريس الكلاسيكيات"[11] وهو ما جعل المسرحي الشهير بريخت (Brecht) يثور على الأرسطية لا أرسطو من خلال نظريته المتعلقة بالمسرح الملحمي، والتي أطلق عليها اسم المضاد الأرسطي، فالنظرية البريختية تعد من أبرز النظريات المسرحية التي تحدت النظرية الدرامية الأرسطية في القرن العشرين، ذلك أنها تنتقد الدراما التي ترتكز خاصة على الحوار القائم على الخيال، مقابل دراما ملحمية تظهر فيها ملامح الراوي، الأغاني، وعدم تجاهل الجمهور[12]، فمسألة المحاكاة عند بريخت لا تتوقف عند تصوير مشهد من الحياة على خشبة المسرح.

من الواضح أن بريخت قد استطاع أن يؤسس أهم النظريات المسرحية التي تؤمن بأن المسرح ليس مجرد كشف الذات، بل لابد من توفر رد فعل نقدي عن بعد، كما يجب أن تتوفر العناصر الأساسية في المسرح كالدرامية التمثيلية والمتعلقة بالخشبة، في سياق مستحدث لتتلاءم مع تفاعلات المتفرج الجديدة، وهذا جدول يلخص الفروق بين المسرح التطهيري (الدرامي) والمسرح الملحمي كما يراه بريخت[13]

المسرح الدرامي dramatictheatre	المسرح الملحمي Epictheatre
➢ حبكة(plot) ➢ يشرك المتفرج في وضع معين على الخشبة ➢ يثبط قدرته على الحركة ➢ يزوده بالأحاسيس والمشاعر ➢ بجعله يشارك في شيء ما ➢ اقتراح (suggestion) ➢ يكون المتفرج في قلب العمل يتقاسم التجربة ➢ ينظر للإنسان كأنه هبة أو منحة ➢ الإحساس (feeling)	➢ سرد (narrative) ➢ يحول المتفرج إلى ملاحظ ولكن ➢ يزيد قدرته على الحركة ➢ يجبره على اتخاذ القرارات ➢ يجعله يواجه شيئا ما ➢ حجة (argument) ➢ يبقي المتفرج بعيدا، يدرس الوضع ➢ ينظر للإنسان على أنه موضع التساؤل أو الاستفسار ➢ العقل (reason)

يبدو أن بريخت لا يختلف مع أرسطو في " أن التراجيديا محاكاة... أنه فقط يحذر من التصوير الفوتوغرافي للحياة كما يحدث على خشبة المسرح الطبيعي وليد تطور العلوم التطبيقية الحديثة"[14].فلوكانت المحاكاة هي التقليد الفعلي لما وقع في الحياة لأصبح المسرح كارثة، إذ كيف تجسد مشاهد القتل و الغدر والخيانة والحب....؟!.

وهكذا فإن المسرح يرتقي بالمحاكاة إلى الفن الذي يُجَمِّلُ الواقع ولا ينقله كما هو، فالمحاكاة إذا ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا << وقد فطن أرسطو لمقومات المحاكاة، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية، والعواطف وجعلها بذلك خاصة للمعاني الإنسانية والاجتماعية... وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيرا ممن شرحوا المحاكاة بعده >>[15].

وأيا كانت الآراء حول مفهوم المحاكاة الأرسطية، إلا أنها جمعيها تتفق على أن الهدف منه هو التعليم والمتعة، هذه المتعة لا يمكن أن تتحقق من خلال إعادة مشاهدة أو قراءة الواقع كما هو في مسرحية ما وإن وجد التقليد لابد أن يكون بطريقة فنية << فالعملية تحتاج إلى وعي كامل من المعلم أي المؤلف، والمتلقي أي الجهور>>[16]، إذ ينجم عن ذلك انفعال عاطفي يجعل المحاكاة مصدر لذة عند المتلقي و<< من هنا تأتي المفارقة التي تقضي بأن محاكاة شيء قبيح تبدو جميلة وذلك بقوة المتعة التي تمنحها المحاكاة والتي تفوق قوة النفور الذي تثيره قباحة الشيء في الواقع>>[1]

يبدو أن البحث عن القيم الجمالية عبر الانقلاب الوعيوي هو ما يبرر نظرية الكاثرسيس (catharsis)[18]الأرسطية التي شملت في معناها الواسع نواح دينية وطبية، فالكلمة هي " مصطلح يعني التنقية أو التطهير ويحمل أيضا معنى تخفيف التوتر أو التنفيس"[19]،فعلى الرغم من أن الآراء الأرسطية قد كرست المعني الطبي لمصطلح التطهير أي تطهير الجرح، إلا أنها بالمقابل قد حملت دلالات دينية تعني التكفير والتنقية من الذنوب" فقد كان مفهوم الدنس (inpurté) في الأزمنة القديمة يعني القذارة الجسدية، لكنه صار يدل في معتقدات وطقوس (ديونيزوس) وأبولون و أورفيه على الدنس الديني الذي يستلزم طقوسا تطهيرية[20]".

وعلى هذا فقد باتت قيم الأخلاق وتعاليم الدين تنطبق على نظرية التطهير؛ إذ سرعان" ما انصب اهتمام الفلسفة على مسألة التطهير في بعديها الأخلاقي والديني"[21]. فالعرض التراجيدي – في نظر الأرسطيين- بإمكانه أن يخلص المتفرج من بعض المشاعر السلبية والخطيرة أحيانا، وهو ما فُسر – في لوقت لاحق – على أنه الطهارة الأخلاقية أو حتى التهذيب[22]، في حين تتفق أغلب الترجمات المختلفة لكتب أرسطو على المعني الإيجابي الذي جاءت به نظرية التطهير والقائم أساسا على مفهوم المحاكاة. فالتطهير يظهر في العرض المسرحي " كأثر للمتعة التي تحققها المحاكاة أي أن متعة المشاهد تنتج عن التجربة الوجدانية، تجربة الخوف والرحمة..."[23]

وقد أقر هوراس (HORACE) في الحقبة الرومانية، أن هدف الشعراء، هو منح الربح أو البهجة، أو التوفيق بين المتعة وإعطاء بعض الإرشادات، هذا المفهوم التوفيقي بين المتعة والفائدة أصبح فكرة راسخة خلال عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، ففي منتصفه قام المنظر ليسنينغوتهولد (Lessning Gotthold) بإعادة ترجمة الثنائية الأرسطية، مستعملا مصطلح الخوف (Fear) بدل الرعب (Phobos) ومصطلح الشفقة(Pity) بدل المواساة (Eleos) وقد استطاعت هذه الترجمة أن تؤثر على الدرس المسرحي –لاسيما في انجلترا- أين أصبح لمصطلحي الشفقة والخشية قيمة أخلاقية[24] بارزة في الكنيسة البريطانية.

وعلى ضوء التصور الجديد، أصبح التطهير –عند غوتهولد- ذا علاقة وطيدة مع البعد الأخلاقي في الأعمال الدرامية، فهو يؤكد على أن التطهير له القدرة على تحويل الرغبات والشهوات إلى فضيلة، فإذ يعي المشاهد شهواته الخاصة، فإنه يتحرر من هذه الأحاسيس ويتخلص من آثارها.

من الطبيعي، أن تختلف آراء النقاد حول معنى التطهير، ولعل السبب في ذلك يعود إلى ضياع الجزء الثاني من كتاب فن الشعر، فنلاحظ أن بعض التعريفات تحصر التطهير –في معناه الأخلاقي،متجاهلة بذلك المعنى الفني الذي دعا إليه أرسطو،والحقيقة أن " فن الشعر لا يهتم في أي مقطع آخر بالدور الأخلاقي للفن بينما يتكرر الكلام عن الخشية والشفقة بصفتهما مشاعر أليمة "[25]. فالتطهير عند - أرسطو –لا يهتم بنفسية المتلقي فحسب ، بل يحاول علاجها من خلال مشاهدة العروض الدرامية والتمعن في معاني النصوص المسرحية " فالمشاهد يشعر باللذة وهو يحس باضطرابات مثل رعشة الخوف ودموع الشفقة وألم الحزن كونها خاصية العرض المسرحي الغريبة والساحرة: تلك القدرة على جعلنا نتلذذ بمشاهدة صور يصعب علينا مشاهدتها في الواقع "[26].

فإذا كان السحر الدرامي يمثل الصورة الثقافية والنزوع الروحي والملكية المعرفية – في الظاهرة المسرحية – عن طريق التجسيد الدرامي فإن " أسلوب الشاعر وطريقته في محاكاة الحكاية التي أعدها تولدان انفعالا جماليا قادرا على استبدال الألم باللذة "[27]. فالتطهير قادر على التنفيس عن طريق إثارة العواطف وإفراغ الانفعالات ذاتها في نفس المتلقي وهو ما يجعل " تقاليد المظاهر الدراسية تؤدي على أنها طقوس تطهيرية ومعرفية وفنية وعبادية وتجسيد للوعي البدائي الذي يمثل بداية ترسيم ملامح الأسس الأخلاقية لعالم أناسي يتمتع بعلاقات قيمية جمالية تتناغم مع إيقاعات الوجود وقوانينه الإلهية "[28].

غير أن البعض ممن أساءوا قراءة أرسطو، فهموا نظرية التطهير عنده على أنها ضرب من التخدير والانغماس السلبي في العرض، ووجدوا في المسرح البرجوازي المكان المناسب لتطبيقها، فالمسرحي الكبير بريخت كان يربط المسرح الأرسطي بالمسرح البرجوازيالسابق مباشرة على عصره، بافتراضه أن "جمهور المسرح الأرسطي عن عمد لكي يبتلع دون وعي كل ما يقدمه له العرض المسرحي، فيسلم به تسليما أعمي كحقيقة بديهية لا تقبل الجدل"[29].

من الواضح أن المسرحي الألماني في حكمه هذا قد أغفل التاريخ التراجيدي الدرامي الذي يشهد إلى يومنا هذا أن " جمهور المسرح الإغريقي التراجيدي والكوميدي لم يكن ضحية الوهم المسرحي، بل كان ناقدا حصيفا ومشاركا ايجابيا في العملية المسرحية..."[30]وهو ما يحتاج إليه مسرحنا اليوم.

ويذهب بعض النقاد المسرحيين إلى أن نظرية التطهير الأرسطي لا تعني تخدير المتفرج الذي لم يكن كما يتصور البعض ضحية الإلهام، بل إن " جمهور المسرح الأرسطي، يدخل العرض المسرحي ليتسلى أو ليتمتع ومن هذه التسلية الممتعة نفسها سيجني فوائد جما، ويقطف ثمارا يانعة".[31] فالمتلقي في المسرح الأرسطي لا يقتصر دوره على المتعة فقط وإنما وجب عليه أن يتعلم ويستفيد من هذا الفن أيضا.

وهكذا تطور مفهوم التطهير ومضمونه، وكيفية توظيفه في الأعمال الدرامية بتطور الكتابة الدرامية وأساليبها وموضوعاتها، فالجيل الجديد من المسرحيين يؤكد على العودة إلى الأصل اليوناني لإضفاء البعد الفني على نظرية التطهير، وإبعادها عن الإطار الديني والأخلاقي، إذ أن المسرح هو فن تطهيري يشحن نفس المتلقي بأقصى انفعالات الشفقة والخوف وأمثالها، حتى إذا بلغت من نفسه أقصى مداها زالت وأعقبتها متعة ولذة فنية.

أما مسرح بريخت فهو يضع علاقته بالمتفرج، في مواجهة المسرح التقليدي بدءا بالمسرح الأرسطي وانتهاء بالمسرح البرجوازي من خلال أسلوب التغريب الذي اعتمده في مسرحه من أجل تجاوز مفهوم الإيهام وجعل المتفرج في موقف الناقد ، وهكذا فإن غاية المسرح البريختي " قد تحولت من مرحلة تطهير النفس الأرسطي وتجاوزاتها إلى إثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفا يشارك في القرار ، بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته فالغاية العظمى هي إثارة الفكر واتخاذ القرار "[32].

لقد انشغل " بريخت إذا بكسر الحاجز الوهمي بين المتفرج والعرض المسرحي لذلك فهو يلغي الكواليس في العملية الإخراجية، لينكشف كل شيء ويبدو للمتفرج شفافا وواضحا " [33]، وعلى المتفرج بعد هذا أن يتأمل بنظرة واعية كل ما يحدث على الخشبة محاولا التغيير، فالجمهور يرى ويسمع ويتفاعل ويتعلم ويثور ويشارك في اتخاذ القرار ويتصرف فيه، ثم ينصرف وكله شحنات لتغيير الفرد أو الجماعة أو العالم بأسره[34].

ويذهب بعض النقاد إلى أن بريخت، كان يأخذ بعين الاعتبار المتفرج عند كتابة النصوص المسرحية، حيث " تتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية ذاتها، كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد "[35]، وكذلك القارئ لكونه معنيا أكثر من غيره بهذا التغريب الذي طال النصوص المسرحية.

تبدو رغبة بريخت واضحة في محاولته النهوض بالمتلقي، ليكون مشاركا إيجابيا وفعالا في العمل المسرحي، فهو يشارك فيه بعقله وفكره أكثر من شعوره وعاطفته وبالتالي يكون حكمه على الأعمال المسرحية المعروضة والمقروءة حكما عقليا أو ذهنيا.

وعلى الرغم من أن تأثير بريخت على المسرحيين العرب قد طال الكثير من المؤلفين والمخرجين على حد سواء ، على الصعيد النظري والعملي، إلا أن بعضهم لا يزال يقف موقفا معتدلا في علاقة مسرحه بالمتلقي ، فهم يجمعون بين نظرية التطهير الأرسطي وأسلوب التغريب البريختي، باعتبار أن المسرح فن محاكاة لابد أن يمزج بين عنصري الإيهام و اللاايهام لذلك فهم لا يدعون إلى " مسرح ملئ بالألغاز أو الرموز المغلقة ولا إلى مسرح اندماجي على نحو كامل يهدف إلى تخدير أحاسيس الناس أو دغدغة مشاعرهم " [36]و إنما يقولون بضرورة وجود تعامل متوازن بين عناصر الإيهام و اللاايهام في المسرح .

ويبدو ان المسرحي الروسي مايرخولد(MAYRKHOLD) قد استطاع بدوره أن يرسخ حضوره في المسرح العربي ، من خلال تأمينه طريقة جديدة من شأنها أن تطور العلاقة بين المتلقي والعمل المسرحي" فزرع الممثلين بين المتفرجين، ليلغي أحادية الإرسال والتلقي (العرض مرسلا والمتفرج متلقيا) وبالتالي يحرر المتفرج من علاقته السلبية ، ويدفعه نحو المشاركة الايجابية في العرض المسرحي "[37].

وهكذا فقد أثارت طريقة مايرخولد اهتمام الكثير من المسرحيين العرب، وعلى رأسهم المسرحي السوري"سعد الله ونوس" الذي يقول في مقدمة إحدى مسرحياته: ((إننا نحاول ببعض الوسائل الاصطناعية كسر طوق الصمت، وتقديم نموذج يؤدي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسية في إقامة حوار مرتجل وحوار حقيقي بين مساحتي " العرض والمتفرج "))[38] .

ويرى سعد الله ونوس أن هذا الحوار لن يتحقق إلا بوضع " في سياق العمل متفرجين يتحدثون لحسابهم ويناقشون ويقدمون نموذجا لما يستطيع المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه، وتتضح تجربة سعد الله ونوس في هذا المجال في مسرحيته " حفلة سمر من أجل 5 حزيران "[39].

يبدو أن سعدالله ونوس قد تعمد أن يورط المتلقي في تطوير أحداث عدد كبير من مسرحياته لاسيما مسرحية حفلة من أجل 5 حزيران أين أسند دورا هاما للمتلقي سعيا منه إلى" البحث الدؤوب عن متفرج محتمل ينتقل مع المبدع المسرحي من باب الغفلة إلى أرض اليقظة "[40].

ففي مقدمة مسرحية حفلة سمر من أجل 5حزيران، يشير سعد الله ونوس إلى أنه ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية بل هي عمل يشترك فيه " الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون "[41].

وهكذا يمر الوقت في المسرحية، دون أن يظهر الممثلون على خشبة المسرح إلى أن يصدر الجمهور عبارات مختلفة داخل قاعة العرض:

- ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم

- يا للمهزلة ! أهو فندق أم مسرح !
- (صغير حاد ..... صغير آخر أجش)
- إيه ..... لم نأت كي ننام [42]
- من الواضح أن الجمهور – في هذا المشهد – يخاطب أصحاب المسرحية، فهم يصفرون ساخطين على عدم انطلاق العمل المسرحي وكأن سعد الله ونوس بذلك أراد أن تتوفر كل التقنيات الأرسطيةوالبريختية في متلقي مسرحيته، فهو أولا يطهر نفسية المتلقي لأنه يعالج قضية مصيرية في حياة الأمة العربية (الصراع العربي اليهودي).

ثانيا: محاولته كسر الإيهام ، فالجمهور غير مندمج في أحداث المسرحية اندماجا كليا ، فهو قادر على التمييز بين الممثل والشخصية التاريخية ، كما يتضح ذلك في قول المتفرجين

المتفرجون: (من الصالة) – ماذا حدث ؟

- أية حكاية.
- و إذن فلن نبدأ[43].

ثالثا: المتلقي (الجمهور) عند سعد الله ونوس ..... ناقد مثقف ونقده مبني على خلفيات ثقافية وخبرات سياسية واجتماعية، وهذا ما يجعله يفهم المشكلة القائمة في المسرحية فهما صحيحا فيعطي للأمور الهامة المساحة الأكبر من تفكيره بدلا من الأمور الفرعية.

- متفرجون: (من الصالة) : - هذا ازدراء لكل أدبنا .
- توفيق الحكيم كاتب كبير.
- انك تهين مواهبنا وتراثنا[44]
- رابعا : إن تورط المتفرج في هذه العملية المسرحية لا يعني قبوله المطلق لها فهو يمعن النظر فيها ويستخلص ما يشاء من نتائج على هديها .

متفرجون : (من الصالة) – كفى مقدمات

- لندخل في الموضوع .
- ما الأمر ؟
- ألن تكون مسرحية ؟

(تختلط الكلمات ..... وترتفع الضجة)[45].

وهكذا فإن السيادة في العملية المسرحية تتحول من المؤلف والمخرج إلى المتلقي الذي من حقه اتخاذ القرار.

متفرجون : (من الصالة) – على أقدامنا أم على وجوهنا ؟ !

- تكسرت أقدامنا كأعواد الذرة .

- بل تهرأت من كثرة الجري .
- فلنصغ إليها –
- أقوال معيبة .
- غير أنها صحيحة .
- لا..لا .. من يقبل هذا –[46]
(تعلو الضوضاء) .

وهكذا انتقل سعد الله ونوس في علاقته بالمتلقي، من المتلقي الأصغر وهو الجمهور إلى المتلقي الأكبر (محاورة السوري خاصة والشعب العربي عامة)، ليشجع هذا الشعب على الحوار مع حكوماته، حول القرارات المصيرية على أساس أن خشبة المسرح تحمل دلالة السلطة لكونها معزولة ومرتفعة والصالة تحمل دلالة الشعب كونها منخفضة قياسا إلى خشبة المسرح وصفوفها متراصة ومليئة .

المخرج: تجعلون مهمتنا عسيرة هذه الليلة، يكفي ما ابتلينا به (لا تزال هناك ضوضاء، وكلمات مهموسة، يعلو صوته) بهذه الطريقة لن ننتهي أبدا (يصفق ملتفتا صوب الكواليس ... يدخل أحد العاملين في المسرح) ليكن مسرح .[47]

إذا كان احتفاء سعد الله ونوس بالجمهور في هذا العمل المسرحي،يؤكد على الدور الكبير الذي يلعبه الجمهور في عملية التلقي، فإن اهتمامه باللغة الأدبية، وابتداعه لأساليب فنية جديدة في النص المسرحي من شأنه أن يحدث أثرا في الذهن الإنساني ويعزز دور القارئ في تلقي الأدب التمثيلي، و " إذا كانت المسرحية على اختلاف أنواعها قد كتبت لتمثل على خشبة المسرح وتحقق النفع واللذة، فهناك التثقيف عن طريق الحوار الذي يقرأ في أدب وفكر ، وتجرى فيه الأحداث داخل الذهن البشري مرتدية أثواب الرموز "[48].

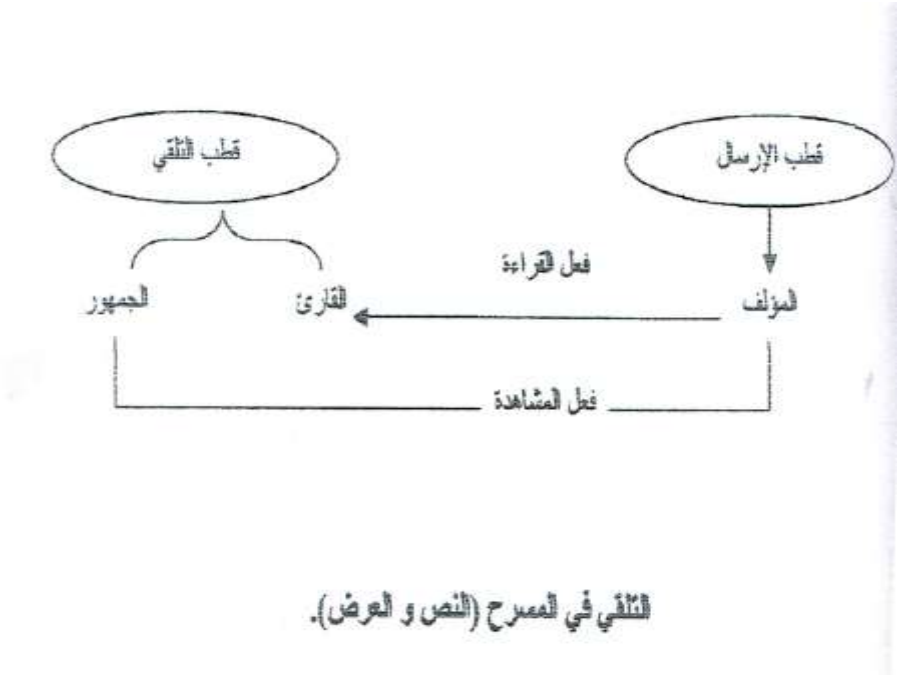
يبدو أن المسرح باعتباره فنا أدبيا قد وضع -في أحيان كثيرة- للقراءة ، وخير وسيلة لإبراز دور القارئ في عملية التلقي ، لاسيما وأن الكثير من المسرحيات المكتوبة لم يسعفها الحظ في الظهور على الخشبة ، كما هو الشأن في بعض مسرحيات "سعد الله ونوس " التي لم تعرض على خشبة المسرح إلى يومنا هذا .

يلاحظ أن نظام الاستجابة في الفن المسرحي مختلف، فالاستجابة الركحية غير الاستجابة الأدبية، حيث أن القارئ " يستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية ، فنجده يقرأ فقرة ، ثم يضطر إلى العودة إلى ما قبل الفقرة التي قرأها ، أو يعيد قراءة الفقرة من جديد ، أو يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه ، أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة متتابعة على المنوال الخطي "[49].

ومن الناحية المادية نلاحظ انعدام التكافؤ بين فعلي المشاهدة والقراءة، " فالأول يقوم على وجود مادي ملموس هو خشبة المسرح، وما عليها من دلالات مادية عيانية، تملأ فراغ الخشبة .... والثاني ينطوي على أنساق كلامية دالة "[50] مما يسمح بقيام مسرح خاص في عقل كل قارئ.

وعلى الرغم من أن العلامات في المسرح تنتقل من نظامها اللغوي في النص إلى علامات سمعية – بصرية في العرض فإن قارئ النص لن تفوته أية علامة " لأن فهمه يرتبط بفك رموز كل علامة من العلامات ، أما المتفرج فيجد نفسه أمام وابل من العلامات السمعية – البصرية ... وهذا يجعله يتغاضى عن العديد من العلامات اللغوية "[51].

وإذا كان حضور المتفرج في المسرح هو شرط ضروري لنجاح العمل الفني، فإن النص المسرحي الناجح هو ذلك النص الذي يتمكن فيه المؤلف من إيصال الدلالات التي يرغب فيها إلى عقل القارئ، وهكذا فإن آلية التلقي تقوم في أساسها – على فعلي المشاهدة والقراءة معا، فقارئ النص يكون في فهمه مغايرا وليس مخالفا لفهم المتفرج، وهو ما يؤدي إلى تعدد القراءات في العمل المسرحي الواحد.



التلقي في المسرح (النص و العرض).

الهوامش و المراجع:

1-يمثل مصطلح المحاكاة مفهوما محوريا في الفكر اليوناني ويخص كل أنواع الفنون ، وهو مشتق من مفردة (mimos) في اليونانية وتعني الممثل ، ولهذا اختص به المسرح دون غيره ، فكل ما يحدث على الخشبة هو بساطة محاكاة الواقع .

2-Christopher b.balm,theatrestudies, first published,2008 , printed in unitedkingdomeat the university press, cambridge , p 66 .
3-سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2006 م ، ص 16 .
4-شكري محمد عياد ، مقدمة كتاب أرسطو طاليس – فن الشعر ، تحقيق مع ترجمة حديثة ، ودراسة تأثيره ، دت ، دط .
5-Christopher Bbalme, theater studies, P67-685
6-أحمد عثمان، قناع البريختية والشيوعية، ايجبيوس، القاهرة، 1992، ص 189
7- روجيه عساف، سيرة المسرح (أعلام وأعمال)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009، ص 59
8-Christopher B balme, theater studies, P68
9-سعد مصلوح، الأنا- الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي)، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 87
10-نعيم معلا، في المسرح (في الفن المسرحين في العرض المسرحي)،مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000،ص 88
11-سعد مصلوح، الأنا- الآخر، ص 57
12-Christopher B balme, theater studies, P72
13- Christopher B balme, theater studies, P76
14- أحمد عتمان، قناع البريختيةوالشيوعية،ص 110
15-محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1971، ص 57
16-أحمد عثمان، قناع البريختيةوالشيوعية،ص 189
17-روجيه عساف، سيرة المسرح، ص 156 .
18-شكل مفهوم التطهير قاعدة لنقاشات ساخنة، إذ ظهر على المصطلح لأول مرة عند اليونان من خلال التساؤل عما إذا كان أداء الممثل على الخشبة له تأثير مباشر على المتفرج، أنظر Christopher B 2balme, Theater studies, P7
19-روجيه عساف، سيرة المسرح، ص 159.
20- عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا (في فلسفة الجنس التراجيدي وشعرية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 80-81.
21-عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا، ص 81 .
22- Christopher B balme, théâtre studies, P73.
23-عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا، ص 82 .
24- Christopher B balme, theater studies, P73.
25-روجيه عساف ، سيرة المسرح ، ص 159-160 .
26- م ن ، ص 160 .
27- م ن، ص ن .
28-منير الحافظ ، مظاهر الدراما الشعرية (التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة وتقاليد الأناسية) ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ط1 ، 2009 م ، ص89.
29-أحمد عثمان، قناع البريختيةوالشيوعية،ص 103.
30-م ن ، ص 104.
31-م ن ، ص 108.
32-محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص 75 .
33-نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ص 133 .
34-محمد الدالي ، الأدب المعاصر ، ص 78 .

35-محمد غنيمي هلال ، النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، 1975 م ، ص 168 .

36-احمد عتمان ، قناع البريختية والشيوعية ، ص 198 .
37-نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ص 134 –135 .
38-الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، دار الآداب ، بيروت ط ة ، 2002 م ، ص 44.
39-" فحين اندفع عدد من الأفراد ، مخترقين الصالة والجمهور ، بدا للحظات أن خللا ، خطأ ما ، قد حصل ، لكن في اللحظات التالية تبين أن جزءا من " اللعبة " التي أرادها سعد الله أن ينهض بعض الممثلين من بين المتفرجين كي يشرك الجمهور ، يجعله معنيا إلى أقصى حد ، أي أن يحوله من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك ، ولذلك رمى كرة من النار في حضن كل من كان في الصالة ، ليترك أثرا أو علامة يتجه بها ذلك المتفرج إلى الخارج ، حتى يراه الناس ، كي يروا حقيقتهم " . انظر سعد الله ونوس الأعمال الكاملة ، المجلد 1 ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 20004 م ، ص 7 .
40-سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة المجلد 1 ، ص26 .
41-م ن ، ص 123 .
42-م ن ص 126 .
43-سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة المجلد 1 ، مسرحية حفلة من أجل 5 حفلة من أجل 5 حزيران ص 127 .
44-م ن ، ص 131 .
45-سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة المجلد 1 ، مسرحية حفلة من أجل 5 حفلة من أجل 5 حزيران ص.128.
46-م ن ، ص 133 .
47-سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة المجلد 1 ، مسرحية حفلة من أجل 5 حفلة من أجل 5 حزيران ص 134. .
48-محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص90 .
49-عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف الجزئر ط1، 2003 م ، ص 45 .
50-نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ص 136 .
51-عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي ، ص40 .