العرض المسرحي بين الإرسال والتّلقي

Theatrical presentation between transmission and receiving

د. سعدية بن ستيتي.

قسم اللّغة والأدب العربي –كليّة الآداب واللّغات–، جامعة المسيلة (الجزائر)

sadiabenstiti@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/08/27	تاريخ القبول: 2019/01/23	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

يقوم العرض المسرحي على ثنائية (الإرسال/التلقي) وهي تجسد علاقة تواصلية بين مرسل (باث) متعدّد يتمثّل في النص المسرحي والمخرج و الدراماتورج والممثلين والسينوغرافي وكلّ التقنيين المكلّفين بالإضاءة وتصميم الدّيكور والملابس ودمج الألوان وما إلى ذلك...

وبين متلق يبدو في ظاهره منفرد وهو الجمهور، لكنّه في باطنه متعدّد وفق اختلاف مستويات تلقي أفراد الجمهور وتفاوت مدركاتهم المعرفية، وكلّها تُعدّ ردود أفعال (سلبية أم إيجابية) تعزّز من قيمة العرض المسرحي، أو أنّ العرض المسرحي استطاع حقّا استفزاز المتلقي (الجمهور)، وبالتالي توصيل الرسالة.

إذن، فعملية الإرسال على درجة من التعقيد، ولا يمكن استيعابها إلاّ بمحاولة الإجابة عن التساؤلات التالية: ما مفهوم العرض المسرحي؟ وما هي أساسياته؟ وعلى ماذا تقوم العملية التواصلية في العمل المسرحي ككل؟ كيف يساهم المكان كمكوّن أساسي في العرض المسرحي؟ وكيف تساهم المؤثّرات الخارجية (إيديولوجية ومادية) في تحديد فئة المتلقين للعرض المسرحي؟ وهل لثنائية (الضّوء/الظّلام) تأثير في الرسالة التي يستقبلها الجمهور؟

الكلمات المفتاحية: تّلقي؛ تواصل؛ إرسال؛ مرسل؛ ضوء؛ صورة.

Abstract:

The theatrical display is based on bilateral (send/Receive) and it reflect a communicative relationship between a **multiple sender** consisting of the theatrical text, the director, the dramaturgy, the actors, the sinography and all the technicians in charge of lighting, the design of the décor, the clothing, the integration of colors, etc …

And a recipient appears in a single phenomenon which is the public, but he is in inside varied according to the different levels of audience (public) members and their cognitive perceptions, they are all reactions (negative or positive) that enhance the value of the theatrical show, or that the theatrical

show could really provoke the receiver (the public), and then communicating the message.

So the transmission is so complicated, it can only be accommodated (absorbed) by trying to answer the following questions: What's the concept of a theatrical show? And what are its basics? And what is the communicative process doing in the theatrical work as a whole? How does the place contribute as a key component of the theatrical show? And how external influences (ideological and physical) contribute to determining the category of recipients of the theatrical show? Does the Bilateral (Light/dark) influence the message that the audience (public) receives?
Keywords: Receive - Communicate - Send - Sender - Light – Picture.

تمهيد:

ينبني العرض المسرحي على صراع درامي، ومن طبيعة هذا الصّراع أنّه ينمو ويتطوّر إلى أن يصل إلى نهاية منطقية يحتّمها الموقف وطبيعة القوى المتصارعة.

وقد عرّف "أرسطو" الصّراع على أنّه حوار حادّ مبني على الجدل، يدور بين الإنسان والنظام الكوني الذي يدعم النظام الاجتماعي، وينتهي هذا الصّراع بانهزام الإنسان الذي تتولّد لديه شحنة انفعالية يسمّيها أرسطو "بالتطهير". كما قد تعني الشحنة استنزاف الطّاقة الانفعالية لدى المتفرّج أو المتلقي. أمّا عند "بريخت" فإنّ الصراع مبني على الإيديولوجيات المختلفة لاستثارة مخيّلة المتلقي.[1]

ويقوم العرض المسرحي في أساسه على الحدث الدرامي، الذي قد يكون ماديّا أو معنويّا، وقد يتحقّق كاملا على خشبة المسرح فقط، كما قد يتحقّق في مستوى إدراك المتفرّج (المتلقي).
وقد ينشأ الحدث الدّرامي من خلال جدل الخشبة المسرحية وصالة العرض، ويتصاعد الحدث الدّرامي وفق مبدأ التّحول المنطقي في الشّخصية أو الموقف أو الفعل، وهذا يسمى بالتّطور العمودي.

ويكون تطور الحدث الدرامي أفقيا وفق مبدأ تكشف الدّلالة عن طريق إدراك العلاقات التّشكيلية للعمل المسرحي.[2]

أوّلاً:العرض المسرحي ومكوناته:

1- مفهوم العرض المسرحي:

يعرّف "شكسبير" المسرح بقوله:

ما الحياة إلاّ مسرح كبير.

وما البشر جميعا نساء ورجالا سوى لاعبين.

يعرفون متى يدخلون ومتى يخرجون.

وكل إنسان يلعب وقته المخصّص أدوارا عدّة.

ففصول مسرحيته هي سبعة من مراحل العمر.[3]

انطلاقا من هذه المقطوعة استطاع الباحث "جوليان هلتون" أن يقدّم مفاهيم عن أربعة عناصر هي: المسرح، اللّعب أو التّمثيل، الدّور، الفصل. هذه إذن مكوّنات العرض المسرحي، وقد عرّفها كما يلي:

أ- المسرح: يعطى له ثلاثة مفاهيم وكلّها مرتبطة بالعرض المسرحي. فالمعنى الأوّل هو "خشبة المسرح" وهو السّطح الذي يتحرّك عليه الممثّل، والمعنى الثّاني هو "مرحلة" وهي وحدة قياس زمنية أو مكانية محدّدة الطّول، والمعنى الثّالث هو "مرحلة" أيضا ولكن يختلف معناها في أنّها تشير إلى النّمو والتّطور.[4]

تتحدّد هذه المعاني الثّلاثة لتكوّن لنا خشبة المسرح المرنة بكلّ ما يحدث فيها من نموّ وتطوّر، وما تحويه من فكر دائم التّجدد والتّحول.

ب- الفصل: وله ثلاثة مفاهيم أيضا، فالمسرحية تنقسم إلى فصول ومشاهد، أمّا المعنى الأوّل للفصل هو وحدة من وحدات زمن العرض، وهي ليست مقيّدة بزمن محدّد. وأمّا المعنى الثّاني فيشير إلى فعل يحدث في فترة زمنية ليست من العرض المسرحي. والمعنى الثّالث يتّصل بعملية التّمثيل بحدّ ذاتها، إذ يصف العملية النّفسية والجمالية التي يمرّ بها شخص ليؤدي دور شخص آخر.[5]

وتتحدّد المعاني الثّلاثة لتعطينا معنى الحادثة أو الفعل الذي يحدث في إطار قواعد سيكولوجية وجمالية تحكم عملية العرض المسرحي.

ج- اللّعب أو التّمثيل: ويجعل له ثلاثة معاني أيضا وهي: المعنى الأوّل والمعنى الثّاني يتّصلان بما هو إداري وظواهري في جمع الأحداث والأفعال المسرحية حينما يستخدم المعنيين بمعنى المسرحية.

كما قد يعني اللّعب معنى ثالثا وهو التّخييل، أي أنّه فنّ وليس واقع، بل هو لعب يوحي بالواقع أو شيء غير الواقع.[6]

د- الدّور: يتحدث "جوليان هيلتون" دائما بإعطاء ثلاثة أبعاد للمفهوم، فالدّور أيضا يعطيه ثلاثة معاني، فقد يعني "الجزء"، أي يشير إلى أنّ العرض مقسّم إلى وحدات طولية يفصلها دخول الممثّلين وخروجهم، بينما يتمثّل المعنى الثّاني في إعطاء أدوار للممثّلين، أما المعنى الثّالث يتمثّل في "جزء من الكلّ" وهذا عندما يَرِدُ معنى الدّور في سياق الاستراتيجية العامّة للمسرح القائمة على التّمثيل بالجزء للكلّ، فالمعنى الكلّي للمسرحية يتأتّى من خلال أبرز أجزائه، أيّ أدواره.[7]

وقد عرّف الدّور في العملية الإبداعية عموما الباحث "جوزيف كورتيس" بقوله: «الدّور هو هويّة مصوّرة متحرّكة لا اسم لها، وهي اجتماعية».[8]

من خلال هذا التّعريف ندرك أنّ الدور يختلف تماما عن الشّخص أو الممثّل الذي يؤدّيه. فكأنّما الدّور لعبة متحرّكة يحرّكها المخرج، بينما يتبع الممثّل النّص المسرحي كسند مرجعي لكلّ حركاته وتفوّهاته.

2- المكان شرط أساسي لتحقيق العرض المسرحي:

إضافة إلى المكان المخصّص للعرض والأداء نذكر شرطين أساسيين هما:

- زمن مخصّص للعرض والأداء.
- ممثلون (بشرا أو جمادا أو أيّ شيء آخر كدمية مثلا أو بناء معماري).

وفيما يلي سنركّز على مكان العرض لاقتضاء المقام.

أ- مكان العرض المسرحي:

يمكن أن يكون أيّ مكان صالح للعرض المسرحي، على حدّ تعبير "بيتربروك" في كتابه "المساحة الخالية: «إنّ غرس عمود خشبيّ في الأرض يستطيع أن يحوّل مساحة ما إلى مكان للعرض المسرحي، فالدّائرة التي يحدّدها العمود حوله ويشير إليها تصنع حدّا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرّجين».[9]

كما قد يقترن المكان بلافتة يكتب عليها "مسرح" أو "استوديو" أو "ورشة عروض"، فمباشرة يقترن في أذهاننا أنّه مكان لعرض المسرحيات.

كذلك إذا لمحنا المقاعد الكثيرة المصفوفة توحي إلينا فكرة وجود عرض مسرحي ما، ويتمثّل المكان أيضا من خلال السّتائر المخملية الكثيفة والإضاءة المسرحية وإن كانت هامشية مرافقة للعرض المسرحي، إلاّ أنّها توحي بمكان العرض، أو تجعلنا نحسّ بفضاء العرض، ذلك أنّ تلك الأشياء تقيم علاقات معنا وتحاور أذهاننا فنصغي إليها[10]، ومنها نعلم أنّنا أمام مكان عرض مسرحي.

والعرض المسرحي يُقدَّم علنا للجماهير، فأيّ مكان يحتلّه العرض سيتحوّل إلى مكان عام يؤمّه الجميع، ويتحكّم في مكان العرض عاملان أساسيان هما: "الموقع" و"الشّكل العام".[11]

1- الموقع:

تنقسم مواقع العرض المسرحي إلى ثلاثة أنواع هي:

- **مواقع محايدة:** هي أماكن مفتوحة وخالية، وليس لها أنماط استعمال محدّدة، أي لا تعرض فيها المسرحيات فقط، بل قد تمارس فيها أنشطة أخرى.

- مواقع عارضة: تقدّم فيها العروض المسرحية بصفة متكرّرة غير منتظمة وغالبا ما تكون أبنية عامّة، مثل: الكنائس، أو قصور الملوك وغيرها ...

- مواقع دائمة: مخصّصة مباشرة للعرض المسرحي، وقد تتحوّل إلى دار الأوبرا وغالبا ما تعلّق عليها يافطة "مسرح" أو "دار أوبرا".

وفي عصرنا لم يعد الموقع مرتبط بالأماكن المخملية الباهظة الثّمن، بل اكتفى بالأماكن المحايدة والأماكن العارضة، وخرج المسرح إلى الشارع، وانتقل إلى القاعات الرّيفية والسّجون والمستشفيات ودور العجزة والمدارس والحدائق والسّاحات العامّة وسط المدن.[12]

لنصل في الأخير إلى اعتبار أنّه كلّما كان المكان المخصّص للعرض ثابتا كلّما كان أكثر صرامة وضبطا للعرض المسرحي، وهذا قد ينقص من جمالية العرض المسرحي، ويحدّ من حريته.

2- تنظيم المقاعد:

تكون المقاعد موجودة في المكان الثّابت المخصّص للمتفرّجين، ففي "المسرح الحلبة" يكون نظام ترتيب المقاعد شكل الدائرة، وفي هذه الحال، المتفرجون يحيطون بالعرض المسرحي، وما يعيب هذا التّنظيم هو أنّ الممثّل في كلّ مرّة يعطي ظهره لنصف المتفرّجين، فلا يستمعون إليه جيّدا، ذلك

أنّ العرض المسرحي يتطلّب رؤية الممثّل في كلّ حالاته الإيمائية من حركات وتعابير وجهه وكلامه وطريقة كلامه. وبهذا التّنظيم أيضا لا يمكن استعمال عنصر المفاجأة وتنفيذ مشاهد الاكتشافات المثيرة، والتّحولات غير المتوقّعة، وذلك لأنّ المتفرّجين يحيطون بكلّ جانب من العرض المسرحي.[13]

وهناك مسرح آخر يسمى "المسرح الممتد"، وهو عبارة عن المسرح المربع حذف أحد أضلاعه ليستخدم كخلفية للعرض، ويحيط المتفرّجون من ثلاثة جوانب فقط بالعرض المسرحي.

وظهر فيما بعد "المسرح الممر"، والذي يتّخذ فيه مكان العرض شكل الممر الذي يجلس على جانبيه المتفرّجون وهو نادر مقارنة مع سابقيه (مسرح الحلبة، مسرح الممتد).

وهناك شكل آخر يشبه "المسرح الممتد"، ويشبه حذوة الحصان متّخذا شكل القوس، وهو يدعى "مسرح العلبة"، وقد تفوّق هذا النّوع على سابقيه، ذلك أنّه يضع المتفرّجين في مقابل الممثّلين تماما،[14] وبذلك تغلّب على مشكل الرّؤية والاستماع لدى المتفرّجين، وأدّى إلى اعتبار فنّ المسرح فنّ مشاهدة واستمتاع وليس احتقارا كما كان من قبل.

هذا إضافة إلى أنّ شكل خشبة المسرح يؤثّر كثيرا على مدى استجابة المتلقي للعرض المسرحي، فذلك يترك انطباعات خاصّة لدى المتفرّجين.

والجمهور في صالة العرض المسرحي يجلس في تجاور حميمي طوال العرض في مقاعد ملتصقة عرضها في المتوسط 18 بوصة، ولا يفصل الصّفوف عن بعضها إلا مسافة 36 بوصة تقريبا، فالممثّلون والمتفرجون يتوحّدون في فضاء عامّ يخلقه العرض المسرحي، وهذا حتما سيقوّي الرّابط الاجتماعي والإنساني بين المتفرّجين، ممّا ينقلب على نفسياتهم لزمن بعيد من العرض المسرحي،[15] وهذه إحدى مزايا الفن المسرحي النبيلة.

3- العلامات الأيقونية والعلامات الإشارية والعلامات الرّمزية:

تعطي السّيميائيات معنى محدّدا لكلّ من الأيقونة والإشارة والرّمز، وعلى ذلك، فإنّ العلامات الأيقونية في العرض المسرحي ترتبط بما تمثّله من علاقة تشابه أو تماثل، كما في حالة التّصوير الفوتوغرافي، فالصّورة هي علامة أيقونية دالّة على صاحب الصّورة الحقيقي؛ ففي المسرح كلّ ممثل يرتبط بعلامة أيقونية مع دوره المسند إليه في العرض المسرحي.[16]

أمّا العلامة الإشارية، فيقترب مفهومها من تمثيل الكلّ بالجزء في العرض المسرحي؛ فخنجر القاتل مثلا هو إشارة لعملية القتل أو لشخصية القاتل وطبيعته، فالخنجر جزء يشير إلى الكل.[17]

والعلامة الرّمزية، تتجسّد في الدّال ومدلوله في العرف أو لدى شعب معيّن، وكلّ النّصوص المسرحية يتمّ تسجيلها وفق نظام رمزي هو الكتابة بحدّ ذاتها، كما عبّر عن ذلك "دي سوسير" بقوله: «إنّ الإشارة اللّسانية وحدة شيء واسم، لكن هي محتوى وصورة، وهذه الأخيرة ليس بمعناها المادي بل بمعناها المعنوي المجرّد»،[18] إذ يربط الدّال (Signifié) بمدلوله (Signifiant) وفق الإشارة أو العلامة اللّغوية.

فالعرض المسرحي إذن يجمع بين ثلاث أنواع من العلامات الأيقونية والإشارية والرّمزية، وهذا ما جعل فنّ المسرح يعتمد في أوّله على الإيحاء لا على المباشرة التّقريرية الجامدة، ذلك أنّ العلامة الرّمزية في حدّ ذاتها «تنتمي إلى عالم الدّلالة الإنساني»،[19] فبدل أن يدخل الإنسان في علاقة مباشرة مع الأشياء غلّف نفسه بالرّموز التي حالت دونه والواقع.

ثانياً: عملية التّواصل في الفعل المسرحي:

لقد انتقلت بؤرة التّركيز في النّقد المسرحي من المبدع والنّص المسرحي إلى متلقي النّص المسرحي، فيتحوّل النّقد المسرحي منهجيا من مجال التّحليل والمقارنة ورصد الأبنية والتّقنيات في موضوعية لا تاريخية، مستفيدة من مجال التّحليل الاجتماعي للأدب ونظريّات التّلقي والاتّصال وإنتاج الدّلالة.[20]

فانتقلت بذلك السّلطة من المبدع إلى المتلقي باعتباره مبدعا هو الآخر وأنّ حضوره هو شرط تمام العمل المسرحي. ويدلّ هذا الاتّجاه على وجود ثورة فكرية ضد سلطوية المؤسّسات الأدبية والفنيّة والنّقدية والأكاديمية، والتي في مجملها تنادي بثبات المعنى وقدسيته، لتهتمّ بالمتلقي كيفما كان مستواه المعرفي وموقفه من العمل المسرحي سواء كان إيجابيّا أو سلبيّا.

وهذه هي طبيعة العمل الفني ما بعد الحداثي، إذ « يسمح لنا باكتشاف الرّوابط والعلاقات بين أنواع عديدة من الأعمال التي تختلف عن بعضها البعض بصورة واضحة لكنّها تلتقي في محاولتها جميعا في إبراز الظّروف المتقبّلة والاتفاقات القلقة المؤقّتة بين الفنّان والجمهور».[21]

فهي تعطي للمتلقي حقّ وضع الحقيقة الإبداعية ليصبح مشاركا في صنع الفعل المسرحي، وهذا الاتّجاه الهامّ الذي يضع المتلقي في قلب الفعل المسرحي هو تمييز للنّقد المسرحي وإبعاده عن تبعيته للأدب.

إنّ العمل المسرحي ليس منعزلا عمّا يحدث في النّقد المعاصر (ما بعد البنيوية)، إنّما يتأثّر كغيره من الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية، وكلّ ما كان ينظر إليه أنّه موضوع ومسلّم به، وأنّه ظاهرة طبيعيّة، أصبح ينظر إليه على أنّه نظام معقّد دائم التّحول والتّفاعل مع الواقع والإيديولوجيات والأفكار، فمثلا: "رولان بارث" غيّر مفهوم اللّغة الذي جاءنا به "دي سوسير" على أنّها موضوعة واعتباطية،[22] ليعطينا تعريفا مغايرا باعتباره اللّغة حقل صراع إيديولوجي بين الدّال الذي يبحث عن مدلوله بالقوّة، وكلّ حوار بين طرفين يسعى أحدهما إلى السّيطرة على الطّرف الآخر. بل تمادى في ذلك ليجعل اللّغة شيئا غامضا له هسهسة، إذ يقول: « فاللّغة في حالة هسهستها إذ تودع نفسها في الدّال بحركة غير معروفة ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنّها لا تهجر بذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصينا وغير قابل للتّسمية».[23]

كما ربط ذلك بالمشهد الصّوتي في الفنون الأدائية بقوله: « إنّ المشهد الصّوتي يحتاج إلى شبقيّة وإلى الحماسة، أو إلى الاكتشاف أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال».[24]

ركّزت الدّراسات المعاصرة الموجّهة للمتلقي كثيرا على النّص المسرحي المقروء، وبالتّالي ركّزت على المتلقي القارئ وليس على المتلقي المتفرّج، ولذلك يجب أن يتّجه النّقد المسرحي لدراسة الإرسال والتّلقي في المسرح.

العرض المسرحي يتوجّه إلى متفرّج افتراضي، ثم إلى متفرّج كائن (واقعي)، وقد تحدّث "فولفقان إيزر" عن ظاهرة القارئ الافتراضي أو القارئ الضّمني، والذي يوجّه الأديب إليه عمله الفني مسبقا قبل أن يطّلع عليه القرّاء الحقيقيّون، وبذلك يضحى القارئ الافتراضي عنصرا هامّا في تشكيل النّص الأدبي، والأمر ذاته ينطبق على النّص المسرحي.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا فكرة هامّة، وهي إذا كان المتلقي المقصود في المسرح هو المتفرّج، فإلى أيّ مدى يستوعب هذا المتفرّج رسالة النّص المسرحي جماليّا أو فكريّا؟.

لقد عبر "هوبزبوم" (Hobsbawm) عن هذه الفكرة باعتباره أنّ كلّ شخص سيعيد خلق العمل الفني بطريقته، وهذا يشير إلى أنّ دلالات العرض المسرحي قد توحي بافتراضات متعدّدة، ويستمدّ المتلقي أفكاره من ذخيرته السّابقة من الحياة وتجاربه وحتّى مطالعاته.[25]

كما أنّه لا يمكن لصاحب المسرحية أن يفرض وجهة سير العرض المسرحي، ولا حتّى فيما يبديه الجمهور من ردود فعل تجاه العرض، وهكذا فإنّ إرسال العرض قد يلتوي بالنّسبة للمتلقي.

وقد عبر "فولفقان إيزر" عن هذا الالتواء بين العرض والمتلقي بكلمة "اللاّتماثل" بين النص والمتلقي، وهذا يأتي من التأويل الخطأ من قبل المتلقي، وكذلك اختيار الأسلوب الخطأ للعرض المسرحي.[26]

وبهذا هل يمكننا أن نعتبر أنّ العرض المسرحي قد يوحي بأكثر من رسالة واحدة؟ وأنّ الجمهور المتلقي قد يستقبل العرض على أوجه عديدة؟.

1- تحديد أطراف العملية التّواصلية في العرض المسرحي:

إنّ مصدر رسالة العرض المسرحي يتعدّد، إذ يشترك فيه مؤلف النّص المسرحي، والمخرج، والممثّلون (صانعوا العرض).

فالمرسل متعدّد، ولكن المتقبّل يبدو شكليّا أنّه متقبل واحد وهو الجمهور، لكنّنا إذا لاحظنا هذا الجمهور نجد أنّه مكوّن من أفراد، ولكلّ فرد منهم ردّ فعل معيّن تجاه العرض المسرحي، ولكلّ فرد أيضا مستوى معيّن يمكنه من تلقي جزء من العرض المقدّم. وهذا يقودنا إلى فكرة أنّ النّص المسرحي ناقص ما لم يعرض ويستقبل من قبل متلقين الذين بدورهم يشاركون في إكمال معناه، فالنّص في الدّراسات ما بعد الحداثة يبحث دائما عن معنى مكتمل يكفي أنّ: «النّص يقدّم إطارا أو أساسا للمناقشة يمكن الاختلاف حوله»،[27] والاختلاف طبعا يكون بين المتلقين حول مسارات الفنون الأدائية بصفة عامة.

ومنه نرى أنّ العرض المسرحي بحدّ ذاته قد يكون متعدّد الدّلالة باختلاف قنواته الموصلة وأيقوناته، وفي المقابل نجد استقبال هذه الدّلالات المتنوّعة يكون من قبل «جمهور منوّع، يختلف في درجة كفاءة الاستقبال والوضع الاجتماعي والثّقافي».[28]

ويزيد هذا الاختلاف مع زيادة التّطور التّكنولوجي، فالعرض المسرحي لم يعد مربوطا بصالة العرض، بل أصبح ينقل عبر شاشات التّلفاز وبذلك يتلقى دائرة واسعة من المتفرّجين على اختلاف وضعيّاتهم الماديّة والنّفسية.

بل وقد وصل اهتمام الباحثين بالمتلقي ودوره في تمام العرض المسرحي إلى درجة اعتبار المتلقي متصدر عمليّة إنتاج الدّلالة، وهذا ما ذهب إليه "ستانلي فيش" في إنكار «وجود للمعنى في غياب المتلقي».[29]

في حين أنّ بعض النقاد* يتّخذون موقفا وسطا بين هذا وذاك، إذ يؤكّدون العلاقة الديناميكية بين « النّص الذي يمثل مشروعا هيكليا عامّا وبين المستقبِل الذي يقوم بتحقيقه».[30]

فالمتلقي يفرض علاقته بالنّص المسرحي في إطار التّواصل الفعلي، وهذا التّواصل كما نعلم حسب ما قدّمته لنا اللّسانيات يتركّب على ستّ عناصر هامّة وهي: المرسل، المرسل إليه، الرّسالة، الشّفرة (شفرات الاتّصال)، قناة الإرسال، السّياق. ولعلّنا سننطلق في تحديدنا لعناصر العرض المسرحي من هذه العناصر السّت.

2- عملية التّواصل في العرض المسرحي:

لا يتحقّق الفعل المسرحي إلاّ إذا توافر المرسل(الباث) والمرسل إليه (المتقبّل)، وتتوقّف علاقتهما على أفق التوقّعات لدى كل طرف منهما، ويتم التّواصل بينهما على المستوى المادي بكلّ مكوّناته وشكليّاته وعلى المستوى المعنوي.

إنّ للمتلقي دور مهمّ في إكمال دلالات العرض المسرحي وفق العرض الذي يجمع بين النّص والمتلقي وهو أفق التّوقع والذي يتأتّى من اشتراك المؤلّف أو المخرج مع المتلقي في رؤيتهما للعالم.

وعلى ذلك فالخيط الذي يقود الخطاب الأدبي عموما مثلما ذهب "غريماص" هو رؤية العالم التي لا تتأتّى إلا بطرفي العملية التواصلية بين المرسل والمرسل إليه.[31]

بينما تتحقق العلاقة بين (التواصل/الفعل) عن طريق شفرة مركبة من ثلاث شفرات هي: الشّفرة الثّقافية، والشّفرة الفنيّة، والشّفرة الأدبية، فقد يتحقّق الاتّصال وفق مراحل عن طريق التّصريح تارة، وعن طريق التّضمين تارة أخرى، والإيحاء والإغفال في مرّات أخرى، ولا تلتزم العناصر

المقدّمة للعرض المسرحي بهذه الشّفرات فأحيانا يتم الانحراف عنها إلى درجة تكسيرها أو إبدالها. وهذا ينعكس بدوره على المستقبِل (المتلقي) الذي قد يغضب أو ينسحب من عمليّة التّواصل نهائيا، أو قد يستفزّه ذلك ليقدّم تفسيرا من قبله محاولا فكّ بعض رموز العرض المسرحي.[32]

وهذا ما يفسّر خروج الجمهور من صالة العرض، وهو مُجْمِع على أنّ العرض المسرحي لم يكن في المستوى، أو أنّه مسّ بإحدى المبادئ، أو أنّه يتعدّى الطّابوهات المحظورة لديهم، وهذا يدلّ على أنّ الشّفرة قد ضاعت، ولم تتحكّم بها عناصر الإرسال من مخرج وممثّلين، وحتّى صاحب النّص المسرحي بحدّ ذاته.

وبهذا نؤكّد أنّ عمليّة التّواصل تنجح إذا تمكّن المرسل والمتلقي أن يصلا إلى درجة من الوعي بشفرات الاتّصال (الثّقافية، الفنيّة، الأدبيّة)، ويتحقّق ذلك بنسبة أكبر إذا تمكّن المؤلّف من حسن استغلال حريّته، وأن يكون على اطلاع بالطّبيعة الفكريّة والفنيّة للجمهور وكفاءته في فكّ الشّفرات ووعي هذا الأخير بطبيعة الاتّصال المسرحي بحدّ ذاته.

وكذلك يجب أن يتلاءم موقف الاتّصال مع السّياق التّاريخي والاجتماعي والاقتصادي والثّقافي، وإذا توافرت كلّ هذه العناصر ستنجح عملية الاتّصال لا محالة.

وما يعقد عمليّة التّواصل في العرض المسرحي يرجع إلى تميّز العرض المسرحي بخاصيّات منها:

3- تعدّد المرسلين:

أ- المؤلّف:

قبل وجود العرض المسرحي هناك شيئا نسميه نص المسرحية، ولهذه الأخيرة مؤلف يقوم بانتقاء ما يراه مناسبا من إشارات أدبية وفنية ولغوية ليعبّر عن موقفه من الحياة ككلّ، أو لتقديم تجربته الإبداعية. لكنّه يختلف عن مؤلّف الرّواية أو القصّة في أنّه عندما يؤلّف نص المسرحية يضع صوب عينيه صورة تامّة أو مفصّلة عن وسائل الإخراج المتاحة له، كما يتخيّل شكل المسرح وأساليب التّمثيل، وحتّى نوعيّة الجمهور المتردّد على المسرح، وعلى كلّ، شاء المؤلف أم أبى فإنّ صورة «المسرح ستدخل بدرجة ما في صياغة النّص الدّرامي».[33]

وفي ميدان التّأليف الدّرامي نذكر طريقتين، فهناك الطّريقة التّقليدية الكلاسيكية والتي تعتمد على العرض المباشر، وهناك الطّريقة المعاصرة التي تعتمد على العرض غير المباشر كالإيحاء والغموض والتّجريد، وغيرها من مميّزات الفنون المعاصرة. وذلك يرتبط بمستوى الجمهور وذوقه ومدى تقبّله لهاتين الطّريقتين، ويتوقّف نجاح العمل الدّرامي على حسن اختيار الكاتب لإحدى هاتين الطّريقتين.

ب– المخرج:

إذا تحدّثنا عن المخرج فإنّنا نتحدّث عن مصمّم عامّ للمشهد المسرحي، ولا يعمل المخرج بمفرده بل مع جماعة من الأفراد، يتخصّص كلّ واحد منهم في جوانب، كتصميم الدّيكور، والإضاءة والموسيقى، والتّقنيون، والممثّلون، وعلى المخرج قبل كلّ شيء تحديد إطار الدّلالة وعلى حسب هذا التّحديد يتوقّف نجاح العرض أو فشله، فكلّما زادت درجة الوعي الثّقافي لدى فريق العرض، كلّما زادت القيمة الفكرية والجمالية للنّص المسرحي، وبالتّالي نجاح العرض المسرحي.

لكن، لا ننسى أنّه لكلّ طرف من فريق العرض ميوله وخبرته الفنية، وانتماءه العقائدي واتّجاهه الإيديولوجي، وقد يحدث أن يتّفق كلّ من المخرج والمؤلّف في رؤيتهما للعالم، كما قد يختلفا تماما، وقد تختلف رؤيتهما بالنّسبة للقائمين على العرض من تقنيين وممثّلين.[34]

ج– الدراماتورج:

يقوم الدراماتورج بانتقاء واقتراح النصوص الدرامية التي تلامس الواقع، وتحيل إلى قضايا ملحة وآنية ليضمن لها إمكانية النجاح سواء كانت نصوصا قديمة أو حديثة، ويقوم الدراماتورج بتقديم معلومات تاريخية عن النص المنتقى، ويجمع كل المعلومات الملمة بموضوع النص حتى تختمر الرؤية لدى المخرج، ولا يكتفي بذلك، بل ينسق بين النص وشروط عرضه وبين رؤية المخرج ورؤية السينوغرافي وكذلك مدى استيعاب الممثلين لأدوارهم، كما يتكفّل بمشروع الدعاية للعرض المسرحي كتنظيم ندوات حول العرض مع الجمهور وتوزيع مناشير على الجمهور يلخّص فيها مضمون النص المسرحي المقتبس للعرض وما إلى ذلك.[35]

هـ– الممثل:

إنّ للممثّل القائم على الدّور في العرض المسرحي ميولاته الإيديولوجية وأسلوبه الخاص في تقمّصه للدّور، فأيّ كلمة ينطقها وأيّ حركة يؤدّيها تكون وفق اقتناعه ووفق موقعه من الحياة بطريقة عفويّة وغير مباشرة.

وهذا ما يشبه فكرة "البطل الإشكالي" (Le Héros Problématique) في نصّ الرّواية، حسبما ذهب إليه "لوسيان غولدمان" في كتابه من "أجل سوسيولوجية الرواية".[36]

والجمهور هو الآخر يحمل رؤية فكرية خاصّة، ولكن قد يكون للمخرج أثر كبير على توجيه رؤيته للعرض المسرحي.

ويزداد تعقيد عملية الإرسال بين المخرج وبين المتلقي حين يكون موضوع النّص المسرحي تاريخي كُتِب في زمن مضى، أو تابع لحضارة مغايرة، فهذا يتطلب من المخرج أن يلمّ بالشّفرات الثّقافية والفنيّة والأدبية التّابعة لذلك النّص.

وبذلك يسيطر المخرج بطريقة غير مباشرة باتّجاهه الإيديولوجي والفكري فيؤثّر على المتلقي، وقد عبر "رولان بارث" عن سلطة الإيديولوجيا في العمل الفني بأنّها «تغلق النّصوص وتمنع التّعدد، وتشجب الغياب، وترتاب من الغموض، وتقلق من المجاز وتعتقل القارئ لتجعله بوساطة السّلطة يكرّر الشّعار الواحد والرّؤية الواحدة، إنّ الإيديولوجيا باختصار سلطة تعشق التّكرار».[37]

وهذا يبين أنّ التّأثير بين المرسل والمرسل إليه في العرض المسرحي سيؤدّي حتما إلى تبني رؤية فكرية وترك أخرى، أو التّعديل في بعض المفاهيم، أو حتّى رفض فكرة العرض المسرحي بتاتا، وفي كلّ الأحوال يحدث التّغيير في الأفق لدى المتلقي وهذا ما يسمّى بسلطة الإيديولوجيا في العرض المسرحي.

وحتى يتمكّن المخرج من إخراج عمله على صورة يرضاها فكريّا وفنيّا، ويوصلها في قالب يرضاه الجمهور ويتفاعل معه، يجب عليه أن يطالع كتبا تفصيلية عن كلّ السّياقات المحيطة بالنّص المسرحي.

و– تعدد لغات المسرح:

تتنوّع وسائل الاتّصال وقنواته وفق تعدّد الأنظمة الإعلامية، وهذا ما أدّى إلى تعدّد لغات المسرح، ووفقا لهذا التّعدّد يتوقّف العرض المسرحي الذي يحاول إيجاد التّناغم بين تلك اللّغات، حتّى

لا تطغى واحدة على الأخرى، وحتّى يحافظ العرض على مساره دون أن يحيد عنه، وحتى لا يحمل العرض المسرحي عددا كبيرا من العلامات والتي تشتّت انتباه المتلقي.[38]

ز– المباشرة في العرض:

إنّ سمة المباشرة التي يتميّز بها العرض المسرحي تؤدي أحيانا إلى التّجدد الدّائم لعملية الاتّصال المسرحي وعدم ثباتها، ذلك أنّ سمة المباشرة تخرج عن نطاق سيطرة المخرج أو الممثّلين أو المصوّرين وغير ذلك، لأنّ العرض المسرحي مخترق من قبل الجمهور بحدّ ذاته بصرخة طفل صغير أو ضحكة هستيرية، أو عراك بين اثنين .. الخ.[39]

و– الشرطين المادي والإيديولوجي:

يخضع الإرسال المسرحي إلى الشّروط الماديّة والإيديولوجية التي تحكمه، لذا قد تكون رقابة أكاديميّة نقديّة، وأيضا جهاز الإعلام، وقد يكون التّأثير من قبل الإعانات المادية أو العكس بالتّضييق الضّريبي.

وإذا كان العرض المسرحي مُمَوَّلا من قبل خواص فبطبيعة الحال سيخضع الإرسال إلى وجهة منظر المموِّل في حدّ ذاته. وبحسب الهدف تكون طبيعة الإرسال المسرحي فإذا كان الهدف تجاري واستثماري، فإنّ الإرسال سيوجه إلى طبقة الأغنياء من المجتمع، ويكون التّلقي بدوره حسب ميولات وأذواق هذه الطّبقة.

أما إذا كان الهدف هو الجمال الفنّي والتّوعية الفكريّة سيتوجه الإرسال المسرحي إلى فئة مثقّفة وفئة أخرى محدودة الدّخل وسيطبع التّلقي ومستواه حسب ميولات هذه الطّبقة وأحلامها.[40]

4– المتلقي في عملية التّواصل المسرحي:

أ– كفاءة المتلقي:

يتدخّل في عملية التّلقي عنصر هام وهو "كفاءة المتلقي"، والكفاءة تشتمل على عناصر عديدة منها:[41]

–المستوى الثّقافي العام للمتلقي ومدى تجانسه كمّا وكيفا.

– امتلاك المتلقي لخبرة فكّ شفرات العرض المسرحي (الاتصال المسرحي).

– اتساع الأفق ورحابة الصّدر في تقبل الرأي الآخر والاستماع إليه.

– درجة الحرية التي يتمتّع بها المتلقي من خلال ما تسمح به المؤسّسات النّقدية والإعلامية والأكاديمية والتّعليمية.

– الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدّينية والعرقية التي ينتمي إليها المتلقي، ومدى تشبع المتلقي بإيديولوجياتها، وكلّ هذا يدعم نشاط التّفسير والاستقبال لدى المتلقي للعرض المسرحي.

إنّ عملية التّأويل التي يقوم بها المتلقي في بحثه عن الدّلالات تبقى محكومة بشروط الشّروحات المهيمنة في العصر الذي يعيش فيه.[42]

أي أنّ القارئ يقوم بإدخال العرض المسرحي في مدخّر تجربته الخاصّة، ويحاول أن يجد لأسئلته إجابات مقنعة.

ب– الظّرف التّاريخي:

إنّ المستوى الثّقافي والحضاري للبلاد يؤثّر على العرض المسرحي، فإذا كانت ثقافة وحضارة هذه البلاد مسيطرة في زمانها، فإنّ ذلك سيظهر لا محالة على العرض المسرحي وستنتقل إلى المتلقي بالصّورة ذاتها. والأمر ذاته إذا كانت البلاد خاضعة للتّبعية فإنّ ذلك سيؤثّر على مستوى العرض، ومستوى التّلقي أيضا.

ويكون ردّ المتلقي إمّا إعجاب بكل ما ينتمي إلى الثقافة المهيمنة عالميا، وإمّا الرّفض لكلّ رسائلها من باب الحفاظ على الهويّة والمقاومة، ... كما قد يشجّع المتلقي كل ما هو قوميّ، وقد يهزأ به ويسخر منه.[43]

ج– التّقدم التّكنولوجي:

التّقدم التّكنولوجي للمجتمع يساهم في تحديد الظّرف التّاريخي لعملية التّواصل المسرحي، إذ تؤثّر وسائل الإرسال في المتلقي المسرحي مثل: «الصّورة المكبّرة، أو الشّريط السينمائي، أو أشعّة اللّيزر، أو الدّيكورات الممكنة ...»، ولكن يجب أن تُكيّف هذه الوسائل بمنطقية، فإذا زادت عن حدّها فإنّها تعيق الاستقبال، وتتحوّل رسالة العرض إلى مجرّد الإبهار وحسب، كما قد تضعف علاقة المتلقي بالممثّل، ويقترب بذلك المسرح من السّينما، وهذا يفقد العرض المسرحي شيئا من خصوصيّته، إذ يجب أن تتمّ الرّسالة المسرحية بين المتلقي والممثّل بصفة مباشرة، أي في موقف حواريّ ذهنيّ تبادليّ.[44]

إنّ التّمادي في استخدام التّكنولوجيا يقدّم لنا شيئا سمّاه "جيم كولينز" «التّخمة السّيميولوجية»،[45] أي كثرة الرسائل المتنوّعة والمضاربة عبر وسائل الإعلام (السّمعي البصري) تؤدّي إلى إنتاج متلق سلبي مشوّش التّفكير لا يثبت على فكرة واضحة.

ومع كلّ ما سبق ذكره، نفهم أنّ النّص المسرحي يجب أن يظهر من خلال العرض، وتنبثق ثوريته تجاه المتلقي حتى ينوّره من جميع النّواحي، وعلى النّقد المسرحي أن يبيّن هذه الثوريّة بالمتابعة المنطقية والعلمية للنّص المسرحي أوّلا، ثم العرض المسرحي ثانيا، ثم المتلقي للمسرح ثالثا.

ونجد "رولان بارث" من الذين دعوا إلى هذا النّقد، وألحّ على ضرورة احتواء العمل الإبداعي على الطّاقة الكامنة المحرّرة للمبدع والمتلقي في آن واحد.

ويتمّ هذا التّحرير بتحوّل الدّلالة وتطوّرها، ممّا يؤدّي إلى اختلاف القراءات وبالتّالي تباين صور التّلقي، إذ يقول: « فالنّص الجديد يلتهم القديم، ويتحول به إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك».[46]

ومن خلال هذا القول نفهم عملية التّحاور بين مكوّنات النّص وبين المتلقي في دوّامة لا تنتهي في كلّ مرّة تظهر دلالة تختلف عن الأخرى وهكذا...

ثالثا: تأثير ثنائية (الضّوء/الظلام) في عملية التلقي:

إذا أردنا أن نعرّف الضّوء فإنّه ينطوي على شقّين أحدهما ماديّ والآخر مجرّد، أمّا المجرّد فهو إدراك عقليّ ويظهر في الفكر والفلسفة، كإدراكنا للزّمن والمكان، أمّا المادّي فيتجسّد في تجلّيه للعيان وهو الإدراك المباشر للمحسوسات (وظيفة الضوء تكمن في الكشف عن الأشياء والأشخاص، تحديد شكلها ولونها وموقعها).[47]

وعلى هذا فتوظيف الضّوء أثناء العرض المسرحي ليس بالأمر الهيّن، ذلك أنّه لا يرتبط بالجانب التّقني وحسب، بل بجانب الإدراك الحسّي والمعرفي له، وهذا ما يؤدّي إلى وجود خلل في تقنية الضّوء أثناء العرض المسرحي.

إنّ الضّوء يقوم بوظيفته « بفضل ما يبذله العقل من جهد، من خلال حسابات معضلات الشّكل واللّون التي تواجهه بلا توقّف»،[48] وكما نعلم فإنّ اللّون هو موسيقى الفنون

البصرية، واللّون يعالج الإحساس إلى حدّ بعيد، وإذا أدرك مصمّم الضّوء في العرض المسرحي هذه القيمة، وأدرك المعنى الماديّ والمجرّد للضّوء، فإنّه بالتّأكيد سينجح في إضاءة العرض المسرحي.

فأوّل مشكل يصادف مصمّم الضّوء لا يكمن في تقنية الأجهزة وكيفيّة توظيفها، فهذا أمر مقدور عليه بالتّمرن، ولكنّ الصّعوبة تكمن في تمكّن المصمّم من إيجاد علاقات تربط بين مجموع الخطوط والأشكال والتّكوينات والألوان والتّراكيب والعلامات (الإشارية/الأيقونية/الرّمزية)، التي لا تتآلف إلا بوجود الضّوء، كذلك الانفعالات والرّؤى والأفكار لدى مصمّم الضّوء.

أيّ البحث عن العلاقة التي تربط بين العناصر المكوّنة للصّورة في الخطاب الأدبي عموما، فالصّورة تعتمد على ما يبدو من معالم وأشكال وما يربطها بجوهر الخطاب، أي علاقة الدّال بمدلوله وما يترتّب عنه من صورة ذهنيّة لدى المتلقي.[49]

فقد يقوم المصمّم بتركيز الضّوء على بنية المكان والزّمان، فيحدّد مناطق مشعّة يشير من خلالها إلى مدى التّناغم أو التّضاد أوالتّوافق أوالتّصارع لإيصال كلّ هذا إلى المتلقي عن طريق الضّوء.

طبعا لا يمكن لثنائية (الضّوء/الظّلام) أن تعمل إلاّ من خلال الصّورة (صورة العرض المسرحي).

وإن أتينا إلى المعنى الفلسفي لثنائية (ضوء/ظلام) فإنّنا نجد أنّها « الشّكل النّهائي لكلّ شيء بالفعل واكتساب المادّة من حيث كونها قوّة صرفا لوجودها النّهائي، وهذه القوّة قبل التّشكيل هي مادّة الشّيء وماهيته، وعند التّشكيل أصبحت صورة».[50]

فالضّوء إذن بنية شكليّة تعطي للتّكوين الحاصل وحدته وثباته، وهذا ما جعل للضّوء مركزيّة في الفنّ المسرحي، لأنّه مرتبط بالأهداف السّامية للعمل المسرحي، فعلى قدر فهم مصمّم الضّوء للنّص المسرحي يكون قدر تجسيده له في العرض المسرحي، وهنا يتجسّد الجانبين المادّي والمجرّد لثنائية (الضّوء/الظّلام).

وأثناء بحث الباحث "جميل جلال محمد" عن مصطلح الضّوء قدّم لنا المصطلحات التّالية: الضّوء، الكثافة، التّباين، القيمة، الشّكل، التّكوين، الصّورة، التّأويل، المفهوم، الضّوآنية.

1- الضّوء: عرفه الإغريق بأنه « كل ما تراه العين وهو سبب حاسة الرؤية».[51] وعرفه باشلار بقوله: « كل ما يضيء يرى»،[52] وعرفه "ديكارت" بأنه: « طاقة إشعاعية تقيم بالنسبة لقدرتها على إثارة الحواس البصرية».[53]

أو أنّه شيء ما يجعل الرّؤية ممكنة، والضّوء ناتج من مصدر مضيء إمّا أن يكون طبيعي كالشّمس، أو مصدر اصطناعي كالمصباح الكهربائي.

أو بمعنى آخر هو الضّوء الذي يشرق في الظّلام ولا يمكن أن يتغلّب عليه، ويعطي جوهر الضّوء أو مادته صانعا بريقا مضيئا منه من أجل تأثير ما.

وخلاصة ذلك أنّ الضّوء « موجات كهرومغناطيسية يسقط على الأشياء ويميّزها، فيثير حاسّة البصر ويُقَيَّمُ في قدرته على النّفاد في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما في داخلها إلى الخارج وهذا ما يتجلّى بوضوح على خشبة المسرح».[54]

2- الكثافة: تعني درجة النّقاء أو التّشبع وتبيّن نسبة النّقاء في اللّون الذي لم يضف إليه اللّون الرّمادي، أي أنّ اللّون يكون في أعلى درجة إشراقه، أي لون صافي لا يخالطه لون آخر.[55]

وهذه الكثافة تظهر على مستوى التّأثير في الإحساس لدى المتلقي بالدّرجة الأولى. والإحساس باللّون يتحكّم به عاملان، أحدهما داخلي يتّصل بجسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، والثّاني خارجي يرتبط بمقدار الضّوء الواصل إلى العين وطول موجته وزاويته وطبيعة لونه (فاتح، فاقع ..).[56]

3- التّباين: إذا وجد الضّوء وجد الظّلام، وإذا وجد القصير وجد الطّويل، وعلى هذا فالتّباين هو "اختلاف الأطوال الموجيّة للضّوء الملوّن المنعكس من جسم ما من خلال تفاوت مساحات أبعاده في البراقية واللّون والظّل والتّضليل، وباختلاف عناصر المجال البصري الذي يقع فيه".[57]

ومن أشهر نظريات اللّون نذكر نظرية المقابلات التي طرحها E. Hering منذ أكثر من مائة عام، والتي تقوم على ثلاث ثنائيات هي: (أبيض/أسود)، (ضوء/ظلام)، (أصفر/أزرق)، (أحمر/أخضر)، فبإدراك ألوان الثّنائيات (أبيض، أصفر، أحمر) سندرك لا محالة الألوان (أسود، أزرق، أخضر).

وظهرت نظريات أخرى كنظريات الإبصار الثّلاثي للّون والتي قدّمها العالم الإنجليزي "توماس يونغ" (Thomas Yong) في أوائل القرن 19، وعدّلها بعد أكثر من نصف قرن الباحث "هيلمبولتز" (Helmholtz) ومفادها أن العين تدرك الألوان وفق شبكيّة العين عن طريق العصبونات الحسيّة للألوان وفقا لطول موجة الضّوء، لكلّ لون عصبونه الحسّي الخاص به.[58]

4- القيمة: تتمثّل في كميّة الضّوء التي بإمكان الجسم أن يعكسها حيث يرتب اللّون الأبيض في أعلى تسلسل الانعكاس، واللّون الأسود في أسفل تسلسل الانعكاس، وبينهما يتدرّج كل الألوان، أي القيمة تتمثل في الخاصيّة التي تميّز لونا بعينه عن غيره.[59]

لدينا في اللّون ثلاث أبعاد هي:[60]

-أصل اللّون.

- قيمة اللّون ⟵ نصاعة اللّون.

- الكروما ⟵ الكثافة ⟵ الشّدة.

5- الشّكل: هو القالب أو النّمط الذي يعطي للعمل الفنّي (النّص المسرحي) الخطوط الخارجية والعامّة له، والشّكل يجب أن يتلاءم مع فكرة التّكوين، فالشّكل هو القالب المحكم البناء الذي يظهر فكرة ما. والذّات تدرك الشّكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها.[61]

6- التّكوين: إنّ الشّكل الخارجي والضّوء والظّل والتّظليل واللّون والملمس عناصر إذا ترابطت فيما بينها يتحقّق التّكوين البصري (لدى المتلقي طبعا) وهو يدرك بالعين لأنّه يستقبل كقيمة ضوئية.[62]

7- الصّورة: هي « تباين في القيم الضّوئية المنعكسة في عين الإنسان من بنية ملموسة تتشابك فيها شبكة من العلاقات القائمة بين العنصر وصولا إلى حالة من الاستقرار، لتتحوّل إلى وسيلة إدراكية ينقل لنا فكرة يلتقي عندها مجموعة من المشاهدين».[63]

ويرى الجشطالتيون أنّ إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي، وهو أيضا إدراك شعوري حسي، وكلّ إدراك هو كلّ شامل، والصّورة لا يمكن أن تدرك إلاّ عبر تحليل دقيق.[64] وتظهر الصورة جليا في أن الكل يحوي الأجزاء ويهيمن عليها.

8- التّأويل: أثناء هذه العملية تتعدّى العلامة (الأيقونة، الإشارية، الرّمزية) مجال صورتها الشّكلية إلى ما ورائها من معاني ودلالات مدفونة أو غائبة يعمل الفكر على اجتذابها وإيضاحها. والتّأويل

يختلف وفق القدرة المعرفية والثّقافية للفرد المتلقي ومدى استيعابه للعلامات، فالتّأويل إذن: « نظرة مزدوجة لموضوع ما يخلقها الضّوء نتيجة سقوطه على تكوين في حالة تفاعل بين المكان كحادث ماض لم يحدث في زمانه الصحيح والمكان، زمان آت في صياغة معنى جديد، أي أنّه إضاءة الجوهر».[65]

إنّ كلّ الأشياء المحسوسة لا توجد إلاّ في إطار علاقتها بعمق معيّن، وهذه القاعدة لا تنطبق على المعطيات البصرية فحسب، بل تتعدّاها إلى أنّ كلّ الأشياء والوقائع الحسيّة.[66]

9- المفهوم: هو تصور ذهنيّ عام أو مفهوم عام مكوّن من معان عديدة. وهذا التّصور يكون مضبوطا وموضوعيا، ويتغيّر تبعا لتغيّر العلاقات التي تحكمه، « فالأشكال تفسر الظاهرة الضوئية البصرية، وهذه الظاهرة تفسر ما يجب فهمه من الشكل، ويقوم المفهوم بالربط بينهما، وبما أن الضوء خطاب له لغته الصّورية * الخاصّة فهو خطاب فلسفي».[67]ويعمل المفهوم وفق ثنائيات متقابلة مثل: (ذاتي/موضوعي)، (نسبي/مطلق)، (جوهر/عارض)، وهكذا ....

10- الضّوآنية: تتشكّل الضّوآنية من خلال وجود علاقات ضوئية واقعة في نظام من عناصر الشّكل واللّون (من تشبّع وسطوع وقيمة) والصّورة والتّكوين، وكلّها تعمل وفق معطيات الإدراك الحسيّة لدى المتلقي، والتي تكتمل برؤيته إلى جوانب الموضوع المختلفة بالتّركيز عليها كوحدة واحدة لعناصر مرتبطة فيما بينهما.[68]

ومنه فالضّوآنية هي الكيفية التي تنتظم بها مجموعة عناصر الضوء السّابق ذكرها، والضّوآنية تؤدّي إلى رسوخ المشهد المسرحي وذلك بفعل قوانين البساطة والانتظام والتّقابل. وظاهرة الرّسوخ تعني شدّة الانتباه.[69]

خاتمة:

وهكذا نأتي إلى ختام هذا العمل البسيط حول عمليّة الإرسال والتّلقي في العرض المسرحي، والذي توصّلنا من خلاله إلى النتائج التالية:

- العرض المسرحي يقوم في أساسه على الحدث الدرامي سواء كان ماديا أو معنويا، ويتعلق تحقّقه بمستوى إدراك الجمهور المتلقي.

- المكان شرط أساسي لتحقيق العرض المسرحي، ولا يحدّد مكان بعينه للعرض، إنّما عليه أن يكون ملمّا بقسمين: أحدهما مخصّص لخشبة العرض وثانيهما مخصّص لجلوس الجمهور.
- خصّصت أماكن محدّدة للعرض المسرحي، منها "مسرح الحلبة"، " المسرح الممتد"، "المسرح الممر" و "مسرح العلبة" الذي يعدّ أحسن أنواع المسارح للعرض بشكل يكون فيه الجمهور محيطا بكلّ جوانب الخشبة.
- يجمع العرض المسرحي بين ثلاثة أنواع من العلامات، وهي:الأيقونية، الإشارية والرمزية، تعمل متآلفة ليصل المشهد إلى الجمهور(المتلقي) أكثر بلاغة وجمالا.
- تقوم عملية التواصل في الفعل المسرحي على المبدع صاحب النّص المسرحي، وعلى المخرج والدراماتورج مكيّفا النص ومسيّرا الممثلين وكل أطراف العرض المسرحي،كما يعتمد العرض المسرحي على الممثلين الذين يؤدّون أدوارهم التمثيلية على الخشبة، كما أنه لا يتم عرض مسرحي إلاّ بوجود تقنيين يتحكمون في إبراز مشاهد المسرحية أكثر حيوية باستعمال الإضاءة المناسبة، والدّيكور الملائم والملابس المعبّرة وما إلى ذلك..
- في إطار نظريات التلقي المعاصرة أُعطي للمتلقي سلطة عليا في العملية التواصلية باعتباره منتجا ثان للعرض المسرحي في استنباط مدلولاته التي لا تنتهي.
- تقوم العملية التواصلية في العرض المسرحي على أطراف، وهم: المرسل المتعدّد؛ ويتمثّل في مؤلّف النّص المسرحي والدراماتورج والمخرج والممثلون. كما تقوم على المتلقي؛ والمتمثّل في الجمهور بكلّ اختلافاته الطبقية وتبايناته الفكرية والذّوقية.
- تكتمل عملية التواصل المسرحي بين العرض والجمهور بالاعتماد على الطرق الحديثة في العرض وفق تعدّد الأنظمة الإعلامية، فيحدث بذلك التّناغم بين صانعي العرض من مخرج وتقنيين وممثلين.
- سمة المباشرة في العرض تجعل عملية التواصل المسرحي غير ثابتة، فهي متجدّدة مع الجمهور، وقد تخرج عن نطاق المخرج والممثلين والتقنيين.
- يحكم الإرسال المسرحي جانبين؛ مادي وإيديولوجي، وهما يتحدّدان من قبل ممّول العرض المسرحي والذي قد يفرض رؤية إيديولوجية معيّنة.

- لا تحدث عملية التواصل المسرحي إلاّ بوجود متلق، ويشترط فيه كفاءة معينة وما تحويه من مستوى ثقافي، وخبرة في فكّ الشفرات، واتّساع الأفق، ويدخل في ذلك الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والعرقية التي ينحدر منها.
- تنجح عمليّة التّواصل إذا تمكّن المرسل والمتلقي أن يصلا إلى درجة من الوعي بشفرات الاتّصال (الثّقافية، الفنيّة، الأدبيّة)، ويتحقّق ذلك بنسبة أكبر إذا تمكّن المؤلّف من حسن استغلال حريّته، وأن يكون على اطلاع بالطّبيعة الفكريّة والفنيّة للجمهور وكفاءته في فكّ الشّفرات ووعي هذا الأخير بطبيعة الاتّصال المسرحي بحدّ ذاته.
- يجب أن يكون استخدام التكنولوجيا محدودا حتّى يحافظ المسرح على خصوصيته التي تميّزه عن العمل السّينمائي، أي الابتعاد عن التّخمة السيميولوجية.
- توظيف ثنائية(الضوء/الظلام) في العرض المسرحي ليس بالعمل الهيّن، فالتحكم بها يتيح الإلمام بالعلامات الإشارية والأيقونية والرّمزية بالربط بينها وبين الألوان والأشكال والتراكيب، فكلّ مكونات العرض لا تنجلي إلاّ بوجود الضوء والتحكم بتفاوتاته أثناء العرض. ووجود الضوء يعني وجود الظلام، وتستعمل الإضاءة لإيضاح تدرّج الألوان وإظهار قيمتها بربطها بالدّلالات المعنوية أثناء العرض.
- قد يُظهر الضوء المكان والزمان، ويظهر التناغم أو التوافق أو التنافر أو التصارع، ويوصل ذلك إلى المتلقي، إذن هي لغة صامتة تُكَمِّل ما يقوم به الممثل على خشبة المسرح وتنسج الإطار العام للعرض المسرحي.

هوامش:

[1]- ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1999، ص 27.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[3]- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، العربية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2000، ص 33.

[4]– ينظر: المرجع السابق، ص 34.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

[6]– ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

[7]– ينظر: المرجع السابق، ص 35.

[8] – Joseph Courtes : la sémiotique narrative et discursive (méthodologie et application), Ed : Hachette, n°3, Paris, 1986, Page 93.

[9]– جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، ص 38.

[10]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، 1984، ص26.

[11]– ينظر: جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ص 38.

[12]– ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[13]– ينظر: المرجع السابق، ص 46.

[14]– ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[15]– ينظر: المرجع السابق، ص 54.

[16]– ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

[17]– ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

[18] –Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, Edition : Talantikit, Béjaia, 2002, P85.

[19]– مارسيلود داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: مجموعة من المؤلفين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 59، 60.

[20]– ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص 94.

[21]– نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1999، ص224.

[22] –Voir : Ferdinand De Saussure ; cours de linguistique générale, P 13-24.

[23]– رولان بارث: لذة النص، مركز الإنماء الحضاري، ترجمة: منذ عياشي، ط1، باتفاق خاص مع دار لوسوي (Seuil) بفرنسا، سوريا، 1992، ص 19.

[24]– المرجع نفسه، ص 21.

[25]– ينظر: فولفقان إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس/المغرب، ص 15.

[26]– ينظر: المرجع السّابق، ص 06.

[27]– نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، ص 225.

[28]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 102.

[29]– المرجع السّابق، ص 102.

[*] – (هانز جيورج غادامر، رومان إنجارتن، فولفقان إيزر، رولان بارث).

[30]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 103.

[31] –Algirdas Julien Greimas : Sémantique structurale, presse universitaire de France, Paris, 1986, P116-117.

[32]– نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 104.

[33]– المرجع السابق، ص 106.

[34]– ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

[35]– ينظر: نهاد صليحة: الدراماتورج والترجمة للمسرح. مجلة الحياة المسرحية، العدد 68/67 ،الهيئة السورية العامة للكتاب،سوريا، ربيع وصيف ،2009، ص45 ← ص48.

[36] –Voir : Lucien Goldmann : Pour une sociologie du Roman, gallimard, France, 1964, P 26.

[37]– رولان بارث: لذة النص، ص 13.

[38]– ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، ص 110.

[39]– ينظر: المرجع السّابق، ص 11.

[40]– ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

[41]– ينظر: المرجع نفسه، ص 111، 112.

[42] –Voir : Wolfgang Iser : l’acte de lecture (théorie de leffet esthétique), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, P 36.

[43]– ينظر: نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، ص 112، 113.

[44]– ينظر: المرجع نفسه، ص 115.

[45]– ينظر: المرجع السّابق، ص 115.

[46]– رولان بارث: لذة النص، ص 09.

[47]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2002، ص 19.

[48]– المرجع السّابق، ص 20.

[49] – Voir : Gérard Genette : Figure II, Edition du seuil, France, 1976, P 207.

[50]– جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص 23.

[51]– المرجع السّابق، ص 26.

[52]– المرجع نفسه، ص 26.

[53]– المرجع نفسه، ص 26.

[54]– المرجع نفسه، ص 27.

[55]– ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[56]– ينظر: أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1997، ص 91.

[57]– جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 29.

[58]– ينظر: أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، ص 92.

[59]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 30.

[60]– أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، ص 117.

[61]– ينظر: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1991، ص19.

[62]– ينظر: جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 33.

[63]– المرجع نفسه، ص 36.

[64]– ينظر: محمّد الماكري: الشكل والخطاب، ص 19.

[65]– جلال جميل محمد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 38.

[66]– ينظر: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، ص 22.

[*] – الصّورية: نسبة إلى الصورة.

[67]– جلال جميل محمّد: مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، ص 39.

[68]– ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

[69]– محمد الماكري: الشّكل والخطاب، ص 25.