Annals of letters and languages حوليات الآداب واللغات
ISSN 2335-1969 E.ISSN 506X - 2602
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/312

مجلة علمية دولية محكمة . كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر

المجلد 10 عدد : 02 رقم 21 نوفمبر 2022 صفحة من : 79 إلى 95

قِيَمُ المُدخَل الفِكري لمُخرَجات النَص المَسرَحي (التَذَوّق المَسرَحي نمُوذَجاً)

Values of the Intellectual Input of the Theatrical Text Outputs
(Theatre Appreciation as A Model)

*1 أ.م.د علي عبد الامير عباس الخميس

dr.alialzadee@gmail.com (كلية الفنون الجميلة. جامعة بابل. العراق)

معلومات المقال Articl info

تاريخ الاستلام :

تاريخ القبول :.....

الكلمات المفتاحية

التذوق الفني – المسرح – التذوق المسرحي

النص المسرحي – الخطاب المسرحي

ملخص Abstract

تتداخل العلوم والفنون وتمتزج مُعطياتها، ويتبقى منها ما هو الاكثر نفعاً وشيوعاً. ويُعد التذوق الفني هو الفيصل في مُعطى الفن، والمسرح باعتباره أبا الفنون تظل ذائقته مُمتدةً عبر الازمان فهو العنصر الجمالي لمعطى المسرح وهو المتوقّع للجديد في العمل الفني، مما يجعل المتلقي يغوص في أعماق العمل الفني للكشف عنه، والاستمتاع به، أملاً ببلوغ الجمال مستوياته القصوى عِبرَ عملية تمتلك مقومات وعناصر مُتتابعة لعملية تفسير المثيرات وصياغتها في شكل يستطيع الإنسان أن يفهمه من جديد.

Key words

- *TheatreArt - appreciation*

Theatre appreciation - Theatrical text

Theatrical discourse

Science and arts overlap where their data mix, and what remains of them is the most useful and common. Art appreciation is the key to art, and the theatre, as the father of arts, has an appreciation that extends over time. It is the aesthetic component of theatre, and it is the expected of the new in the work of art. This makes the recipient dive into the depths of the artwork to explore and enjoy it. Hopefully, beauty reaches its maximum levels through a process that has the components and successive elements which make a human being interpret and formulate beauty in a new way.

1

[1] د. علي عبد الأمير عباس الخميس:

1. المقدمة الفصل الأول (الإطار المنهجي)

1-1 مشكلة البحث

لعل الدلالة هي الشيء المكوّن للغة، وهي السبيل الذي تُصبح به المسرحية مُستفادة ومُصنّفة غيابياً وحضورياً ضمن تراتبية المدركات والموجودات، وحين تتحوّل المسرحية إلى لغة يُصبح وجودها حضوراً وتمثلاً مُدركاً تداولياً ودلالياً، وأن تحوّل اللغة المكتوبة (النص المسرحي) من مجرّد عملية تصنيف لغوي مُكثّف بحدوده ومداراته الدلالية إلى لغة مرئية متمثلة بالعرض المسرحي، ما هو إلاّ أداة لترميز الدلالات الواقعية أو المفترضة، بهدف تملّكها ذهنياً وثقافياً ومعرفياً، إذ إن اللغة المكتوبة في صفحات النص المسرحي ما هي إلاّ الهامش الذي تحصل عليه المسرحية على هويتها والتي تمثّل حضورها، والنص المسرحي يستدرك قوامه من خلال الرهان على الغلبة في حلبة الصراع ما بين النصوص الأخرى، فهي بنية مؤسساتية للوجود النصي من حيث هو سياق، فيُعدّ الإنسان هو موضع الصناعة النصية. ويُعد الاستقبال الفعال والتلقي الجميل لبناء وحدات الفن المسرحي من مهمات طرفي البناء (المنتج/ المتلقي) فاذا ما أحسن مُنشأ المدونة المسرحية (المؤلف) وكذلك الطرف الثاني وهو (المستقبل) فان التلقي سيكون حتما إيجابي اما إذا لم تكن صناعة المدونة المسرحية على مسار رسمتها السابقة فهي اذن لن تكون بمستوى طموح المتلقي الذي هو من الأطراف المهمة لعملية الاستقبال والتلقي هنا، وعليه يجب ان يكون البناء مشيد بطريقة يعتد بها تلقيا إيجابيا لا سلبيا، وبناءً على ما تقدّم، فإن مشكلة البحث الحالي تتحدد بالاستفهام الآتي:

- هل أن بناء النص المسرحي قادر على إعطاء صورة إيجابية للمتذوق المسرحي، من خلال وحداته المكونة له.

1-2 أهمية البحث والحاجة إليه

تأتى أهمية البحث من حيث انه يذهب في ثنايا المخرج القيمي لا المدخل وهذا بحد ذاته يُعطي ملمحاً إيجابياً لمعطى بعدي لا قبلي وكذلك فهو يُفيد ذوي الاختصاص من المسرحيين في المجال المسرحي.

1-3 هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن:

- مدى الفعالية الإيجابية التي يستطع النص المسرحية غرسها في ذائقة المتلقي فناً مسرحياً وجمالاً منشوداً.

2. الفصل الثاني

2-1 المبحث الأول: (الذائقة الفنية/المعطيات والمعوقات)

أدّت ملاحظة فرويد لطفل صغير وهو يقوم بلعبة (إطلاق البكرة واسترجاعها) إلى وقوفه على الأصل النفسي للتذوّق الفني (حضور الغائب)، فالعلاقة قد توجد لتأخذ مكان هدف الرغبة مثلاً، ومن ثمّ يتم إعطاء إشباع متخيّل وواقعي معاً للحالة، يتحدّث (فرويد) في هذا السياق عن العلاقة بين الاستيهام (Fantasme) والعمل الفني، ويقيم رابطة من التعبيرية بين الواحد والآخر، إذ تبرز لنا ثلاث فترات: فترة التجربة المعيشة في الطفولة المحرومة من كل دلالة، وفترة الذكرى- الاستيهام، ومهمتها أن تجعل الفترة الأولى مفهومة، وفترة العمل الفني الذي يترجم الاستيهام ويعبّر عنه. وما أن يتم إبداع العمل الفني حتى يتيح لاستيهام واحد أو لعدة استيهامات أن تتكوّن فيه لاحقاً. وكما أن الذكرى- الاستيهام- ليست تكرار الماضي، بل بديلاً أصلياً، وكذلك العمل الفني لا يترجم الاستيهام. "إن العمل الفني ينوب منا الاستيهام متيحاً له في الوقت نفسه أن يتكوّن تكوّناً لاحقاً، والعمل بديل البديل. فليس ثمّة إذن ثلاث فترات، بل اثنتان: الأولى حدث ماضٍ ذو طابع انفعالي، والثاني التفريغ في نتاج فني، والمرحلة الوسطى مرحلة الاستيهام، لا شعورية"(محمد مؤمن، ص 125) فالمتفرّج يقوم بتحليل العلامات التي يقدّمها عرض ما في تعامله مع ما يقدّمه هذا العرض من أنماط اجتماعية ونفسية، وهنا ينشأ تذوّق هذا المتلقي، وهذا التذوّق يكون حسب الفعالية الذهنية الناجحة، وتذوّق كتذوّق الفهم لا يقتصر دائماً على أن يكون مجرّد تذوّق استقبال، ولكنه تذوّق عمل، وتذوّق الفهم هذا يكاد يكون غير جلي في العرض المسرحي، ولا مُعد مسبقاً، فهو ينطلق من تحليل العلامات ووظيفتها العلاماتية، مما يسمح للمتلقي بفهم آليات اللعب في شكل مسرحي أو آخر. والهدف السيميائي من قراءة العرض هو أنه يتيح للمتلقي فهم أنماط العرض المسرحي الذي شاهده، كما أن ثقافة المتلقي تؤهله للحصول على متعة ذهنية (ملحمية) في عرض ذي معنى مغاير.

إن عملية الفهم ليست بالضرورة مرتبطة بتفكيك رموز الرسالة، فهي قد تتأتّى أحياناً رغم عدم توصلنا إلى تفكيك تلك الرموز، ولكن عادةً ما يكون الفهم غير المتولد عن تفكيك رموز الرسالة فهماً جزئياً. بينما يكون الفهم الشامل مرتبطاً إلى حدٍّ بعيد بالتوصّل إلى تفكيك رموز الرسالة، مما يجعل تذوّق المتلقي غير مقترن بالتوصّل إلى ذلك التفكيك بشكل كامل، ولا يمكن أن يكون مجرّد وجود التذوّق إلاّ متولداً عن تلقٍّما بشكل جزئي أو كامل. فالعرض المسرحي بوصفه نظاماً دلالياً له أبعاد متعددة، فهو نظام متعدّد اللغات، ذلك أن العرض منغلق ومنفتح في الآن ذاته، فهو نسق منغلق لأنه رسالة غير مشوّشة، فالمسرح لا يقبل الفوضى، وهو نسق منفتح، لأن كل علامة تحيل على دلالة متعددة وقراءة متنوعة، فيتجاوز العرض مسألة التواصل والاستدلال البسيطين، وتكمن المتعة في وجود هذا الثراء الدلالي الذي يختزنه ويفجّره في الوقت نفسه، ومن هنا كان قول رولان بارت: "كل شيء دال بدرجات متفاوتة".

ليس من الصعوبة بمكان أن نواجه الرغبة في التذوّق، الرغبة بوصفها حاجة، إذا كان تذوّق المتلقي، تذوّق يفرض نفسه بحضور لتعبير الجسد الذي يقرأ أكثر من مرة، وإذا ما اكتمل بوصفه استمتاع في لحظة، أو لم يكتمل، فإن الهوّة تظل قائمة بين اللعب والتخيّل، والجسد والشخصية. إن حد التذوّق موجود ما بين الاثنين، بين التخيّل والواقع، وينفلت موضوع الرغبة، يكون أو لا يكون، بينما الرغبة "أكون ولست ما أنا كائن"، إذا كانت هناك عاطفة في المسرح فإنها هنا في هذا الانفلات الدائم، انفلات مزدوج، فالموضوع ينفلت في المشاهدة وفي الاتصال بما هو مرغوب فيه، وقد يظل المتلقي يتلقّى ويتذوّق، ولكنه عندما يفهم يتوقّف تذوّقه، كما يرتبط توقف التذوّق وثباته بقدرة الممثل على تقديم الجديد بشكل خاص، والعرض بشكل عام للمتلقي.

ويعد التذوق الفني وتنمية المهارات المتعلقة بها من الأمور التي شكلت حجر الأساس في العملية الفنية وباتت العملية الذوقية في الممارسة الفنية والمعايير التي تنمي مهارات الفرد وكذلك امراً ضليعاً في التنشئة الكتابية ان صح التعبير وهنالك أهمية للتذوّق الفني تتلخص بما يأتي:

1. تكوين المعيار الجمالي عند الفرد.
2. تكوين الحس الاجتماعي.

واستطاع الإنسان في عصوره الأولى أن يمارس الفن بحس ونقاء طبيعيين. فالإنسان الأول كان يتمتّع بغريزته بملكة حسية أصيلة تدفعه لخلق شيء بإرادته يتّسم بالجمال. أما عن المشاهد الذي يتأمل عملاً فنياً فيستوقفه ويثير اهتمامه ما في هذا العمل من قيم جمالية، وأول طريق التذوّق والتقدير الجمالي للأعمال الفنية، هو استرجاع الحواس لفطرتها الأولى، والعمل على سرعة اندماجها في العمل الفني، فالمرء لا يمكنه أن يتمتّع بما في التجربة الفنية من جمال إلاّ إذا أقبل عليها بانفتاح وتعاطف. والمشاهد والمتذوّق يمكنه أن يتذوّق العمل الفني إذا استطاع أن يستعيد في نفسه الظروف ذاتها التي صادفت الفنان في أثناء قيامه بإبداع فنه، ونمو مستوى التذوّق لدى المشاهد (أو المستمع) هو الكفيل بتحقيق المستوى اللائق بإدراك القيم الفنية والجمالية الكامنة في الموضوع الفني المتذوق، لوحةً كان أو تمثالاً أو قطعةً موسيقية أو عملاً مسرحياً. ومن نافلة القول، إن عناصر العمل الفني وأسس بنائه من العوامل التي تستدعي الإحساس بالمتعة، كما أنها من العوامل التي تجعل المتذوّق يشعر بالانجذاب نحو العمل الفني. ومن الأمور التي تؤثّر في عملية التذوّق الفني، التربية، والبيئة، والتعصّب المذهبي. عموماً، فإن عملية التذوّق الفني تتضمّن القدرة على إدراك العمل الفني والإحساس به والاندماج فيه والقدرة على فهم معانيه، وعلى الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة.

فالتذوّق يعبّر عن قدرة الإنسان على الإحساس بالجمال واستهجان القبح، والشخص الذوّاق إنسان لديه القدرة على نشر الجمال في كل ما حوله، وهو إنسان نمت حواسّه فأصبح يستجيب للأصوات والأشكال والمعاني بأسلوب رفيع، فيرغب بالجمال ويستهجن القبيح.

وهناك وجهتا نظر حول التذوّق والحكم الجمالي، وهما: (علي محمد وراوية عباس، 1996، ص46)

1. وجهة النظر الموضوعية:

أن ما في الموضوع نفسه من توازن في تصميم بنائه الجمالي، هو العامل الفيصل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطاً به دائماً وأبداً، وتبعاً لذلك فإن كل عمل فني، إنما يحمل في ذاته نسقاً خاصاً من الضرورات التي تجعل منه شيئاً جميلاً. ويمكن تلخيص هذه النظرة للجمال في:

- الحكم على قيمة العمل، إذ يمكن التحقق من صحته أو بطلانه، ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التي تُعزى إلى العمل موجودة فيه فعلاً.
- عندما يختلف اثنان حول قيمة عمل معيّن، فلا بُدّ أن أحدهما فقط هو المصيب، أما المخطئ فهو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.
- الذوق السليم، هو القدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية عندما تكون موجودة في موضوع ما، أما الذوق الفاسد، فهو سمة من لا يمتلك هذه القدرة.

وعليه فإن بعض الأحكام الجمالية لها سلطة موثوق فيها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

2. وجهة النظر الذاتية:

وعلى العكس مما ذكر عن وجهة النظر الموضوعية، فإن مسألة التذوّق الفني هي مسألة ذوق ترتبط بما يحبه المرء أو ما لا يحبّه، وعليه يصبح ما يرغبه الفرد جميلاً وما لا يرغبه قبيحاً. وعلاوةً على ذلك، فأن القيمة الجمالية للشيء لا تنبع فقط من خصائصه الفنية، ولكن أيضاً من منفعته التي تقدّم للناس.

وهنالك أيضا عوامل تساعد في تربية التذوّق الفني لدى الفرد وهي: (محسن عطية، 1997 ص 39)

1. التربية السليمة وتنمية شخصية الفرد من جميع النواحي، لأن تنمية الوجدان لا تتم إلاّ في إطار تنمية شخصية الفرد بشكل متكامل.
2. تنمية قدرة الفرد على الحكم الجمالي.
3. تكرار المثول أمام الموضوعات الجمالية، وذلك عن طريق إشاعة البهجة والجمال في كل ما يحيط بالفرد، وتهيئة البيئة الجمالية للطفل منذ نعومة أظفاره حتى يتمكّن من تلمّس الجمال والإحساس به.
4. الاهتمام بالحواس وتنميتها، لأنها وسيلة الفرد لتذوّق الجمال وإدراك ما في الأعمال الفنية من سحر وروعة.

5.تنمية قدرة الفرد على الاندماج والانفعال بالموضوعات الفنية، وإثراء مشاركته الوجدانية للفنان أثناء إبداعه لعمله.

6.العمل على أن يكون الاهتمام الجمالي قائماً على الإدراك من أجل ذات الموضوع ككل وليس مجزّءاً، والاهتمام بالشكل والمضمون عند تذوّق العمل الفني.

7.توسيع مجال خبرة الفرد البصرية والمعرفية حول الفن بمذاهبه وأساليبه وطرق أدائه، وخصائص العناصر التي تشكّل مادّته من الألوان والخطوط والفراغات وغير ذلك.

8.تنمية قدرة الفرد على التحليل والتمييز والمقارنة والتفضيل بين المذاهب والأساليب الفنية المختلفة من ناحية، وبين الجيّد والرديء في مجال الإبداع الفني من ناحية أخرى.

إن تنمية التذوّق الفني لدى المتلقي يجعله أكثر استمتاعاً بالجمال، ممّا يضفي على حياته البهجة والسعادة، ويجعله أكثر إقبالاً على الدراسة والتحصيل. كما أن مسألة تنمية التذوّق ينبغي أن تشمل جميع نواحي الحياة، وليس في مجال الفنون فقط، وينبغي أن يساهم في هذه التنمية كل المؤسسات التربوية من أجل خلق بيئة جمالية قادرة على الارتقاء بالذوق الإنساني والتطوير الثقافي والحضاري، فهو مرتبط جوهرياً بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، وبدعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع. وقد وصف عالم النفس (فرويد) التذوّق عند المتلقي بأنه إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري من دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة. ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكبوتات التي هي مصادر المتعة (Patrice Pavis, 1980, P. 229)

اما اذ ما أردنا ان نذهب الى الجانب الاخر من عملية التذوق فنجد عوامل ومؤثرات كثر تعيق وتفسد تلك العملية وهي:

1. التعصّب الأعمى لمذهب أو اتجاه معيّن.
2. الجهل الفني بعناصر بناء العمل الفني وأسسه.
3. الذاتية والجزئية في النظر إلى العمل الفني، ممّا يؤدي إلى ضعف القدرة على رؤية الموضوع الجمالي بتمامه وكماله.
4. إهمال التربية الفنية وتربية الأخلاق التي تساعد على توجيه السلوك، وتزوّد الفرد بإطار للحكم على سلوك الآخرين.

ويرتبط التذوّق الفني بمجموعة من الأساليب التي تعوقه وتؤثّر فيه، منها: (محمود الحيلة، 2002، ص105)

1.عدم إلمام المتذوّق الفني بالثقافة الفنية، مما يؤدي إلى حدوث مشكلة عدم فهم العمل الفني التصويري أو إدراك محتوياته، لذلك يجب أن يكون المتذوّق الفني على علم ودراية بأسس العمل الفني وعناصره.

2.النظرة الجزئية الضيّقة والقاصرة للعمل الفني، بمعنى رؤية العمل الفني وتذوّقه من جانب واحد فقط، أو التركيز على جزئيته أو تفصيل معيّن في العمل كالألوان فقط أو الموضوع أو المهارة... الخ، وتعني أيضاً الفصل بين الشكل والمضمون، وهذا ما يتعارض مع ما أكّدته نظرية الجشتالت من أهمية الرؤية الكلية في عملية الإدراك الحسي أو البصري.

3.تأثير الإطار المرجعي (الخبرات السابقة) للفرد في عملية التذوّق الفني، ونعني بذلك تأثير مجموعة الأفكار والمعتقدات والعادات التي تؤثّر في سلوك الفرد، سواء كان إرسالاً أم استقبالاً، إيجاباً أم سلباً.

4.تأثير التعصّب السلبي أو الأعمى على عملية التذوّق الفني، مثل تعصّب الفرد لفكرة أو موضوع معيّن يُسيطر عليه، أو يتعصّب لأسلوب أو اتجاه أو نمط فني معيّن، أو يتعصّب لفنان أو مدرسة فنية، ونجب التذكّر أن هناك فرقاً كبيراً بين التعصّب والتفضيل، فالتعصّب أمر مرفوض، لأنه يؤدي إلى الانغلاق وعدم المرونة، ومن ثمّ صعوبة فهم العمل الفني والاستمتاع به. أما التفضيل فهو أمر مقبول ومطلوب، لأنه يؤكّد شخصية الفرد المتذوّق والشعور بكيانه، ويعبّر عن ثقافته وميوله الخاصة.

5.إهمال مادة التربية الفنية في مراحل التعليم المختلفة، وبخاصة الأساسية الأولى منها، وتقليص دورها في بناء شخصية المتعلم، إلى جانب إهمال المواد الفنية الأخرى كالتربية الموسيقية والمسرحية، أدّى إلى تخريج أجيال من المتعلمين فاقدي الحس الجمالي والتذوّق الفني، ومصابين بالأمية الفنية.

نتوصل من ذلك كله ان عميلة انشاء القاعدة الذوقية او تربية الذائقة لدى الفرد المتلقي هي عملية تمر بمراحل كثيرة يعد بمقتضى حالها الأسس السليمة لعملية التذوق الفني عموماً ومنه تذوق النص المسرحي على وجه الخصوص.

2-2 المبحث الثاني: (النص والنص المسرحي / الذائقة الفنية)

يُعدّ التذوّق الفني جانب مهم من جوانب التذوّق الجمالي العام، ويختص بتذوّق الأعمال الفنية المختلفة من شتّى الفنون (الموسيقية، والشعرية، والتشكيلية، والسينمائية، والمسرحية)، وغيرها من المجالات الفنية. وعلى الرغم من اشتراك مجمل هذه الفنون في الأسس والقيم الجمالية لغتها، إلاّ إن كل مجال منها يحتاج إلى قدر خاص من الوعي والثقافة الفنية كي يمكن لعملية التذوّق أن تأتي ثمارها، فالتذوّق الفني هو عملية الكشف عن القيم الجمالية والفنية والتعبيرية من خلال محاولة فهم العمل الفني والاستمتاع به، ثمّ إصدار الحكم عليه، وتُعدّ هذه العملية (التذوّق الفني) من أهم أهداف العملية الفنية، إذ إن الخبرة الفنية التي سيكتشفها المتلقي تُنمّي لديهم القدرة على تذوّق الآخر "أفعال وتعبيرات الإنسان التي تنتمي إلى أسلوب الابتكار"(محمد محمود الحيلة،2002، ص90-91) ويُعدّ أسلوب التذوّق الفني، هو أحد العمليات الاتصالية التي تتم بين أربعة عناصر، هي:

1. المرسل (الكاتب أو المؤلف).
2. المستقبل (متذوّق العمل المسرحي).
3. الرسالة (العمل المسرحي).
4. قناة الاتصال (النص المسرحي أو العرض المسرحي).

فعملية التذوّق طبقاً لهذه العناصر تعني أن هنالك فعل (كتابة النص أو آليات العرض المسرحي)، واستجابة جمالية مرتبطة بجهد المتلقي وقدرته على تعميم الجمال من خلال النظرة الشاملة، وعليه يغدو التذوّق الفني المسرحي هو عملية الاستجابة لمدركات الشخص من قيم وعلاقات ناتجة من تفاعل العناصر المكونة للعملية المسرحية. أما تحديد مستوى التذوّق الفني، فهو أمر مرتبط بخبرات الشخص وما يتملكه من ثقافة تؤهّله لاقتناص المستوى الفني والتقاطه من خلال عملية تُدعى (التذوّق). فأساس العمل الفني هو الحس، ومن هنا تتّضح أهمية الأجهزة الحسية وملاءمتها لتعمل بكل طاقاتها في التجربة الفنية الجمالية، سواء في عملية الإبداع، أو أثناء عملية التذوّق. وتمتلك عملية التذوّق الفني مقومات وعناصر متتابعة ومتناغمة بغية الوصول إلى درجة من الاستزادة من العملية، يفضي بها إلى: (محمد نصار وقاسم كوفحي: 2005، ص74)

أولاً: الإدراك والفهم

هو عملية تفسير المثيرات وصياغتها في شكل يستطيع الإنسان أن يفهمه، فالمعرفة القائمة في عملية الإدراك والفهم، هي أسلوب يبتغيه الشخص للكشف عن القيم الجمالية والابتكارية والتعبيرية. إن العملية ألإبداعية للفن المسرحي، هي عملية عقلية، ومن مقوماتها ذات الأهمية هو الإدراك الحسي بوصفه فهماً بوساطة حواس الإنسان، فالإنسان من خلال حواسه يستجيب لهيأة العمل المسرحي وشكلها القائم- سواء أكان نصاً أو عرضاً مسرحياً- أمام حواسه، والتناسق والتناغم وطبيعة مكونات العمل المسرحي والعلاقات القائمة بينها إلى الإحساس بالمشقّة الفنية واللذّة، فالعمل الدرامي المسرحي "ليس مجرّد كلمات تجري على لسان الممثل، فالكلمة ليست وسيلة لنقل (الأفكار)... إلاّ أن تأثيرها لا يتم ولا يتكامل إلاّ بموسيقية الصوت البشري.. وبالنظرات والإشارات حتى تُنجز الرسالة الفكرية والحسية للمضمون" (عقيل مهدي يوسف، 2000، ص81) فهذا ما يؤكّده (عقيل مهدي) من ان التناغم بين أجزاء العمل المسرحي ومكوناته، هي من تؤدى بالضرورة إلى تناغم المتلقي من خلال أحاسيسه مع الفعل المسرحي، ومن ثمّ تحدث المتعة بهذا الفعل، لكن عملية الإدراك الحسي تمر في مراحل بالضرورة هي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي لذوق المتلقي للفن المسرحي وهي:

أ. الحضور المحسوس للأشياء الحاضرة والماثلة بشكل عياني لمتذوّق العمل المسرحي، إذ يُشكّل هذا الحضور مرجعاً مهماً لإدراكنا الحسي، فحضور النص المسرحي من خلال دلالة الكلمة والجملة، وكذلك حضور النص المسرحي مرتدياً ثياب العرض من خلال ممثليه وقطع الديكور والأزياء والإضاءة وجميع ما يمكن مشاهدته من على خشبة المسرح.

ب. التمثّل والخيال: إن موضوعة العمل المسرحي التي يتم اكتشافها من خلال المرحلة الأولى المتمثّلة بالحضور المحسوس للأشياء ما هو إلاّ التمثّل، أما الخيال فهو معرفة متوارثة وشريك للإدراك الحسي في أداء المهمة الذوقية للفن المسرحي وجزء منها.

ت. الانتباه والتأمل والشعور: الانتباه هو تركيز الشعور في العمل المسرحي الذي يستدعينا لمعرفته أو التفكير في واستجلاء كل ما يبعث فينا تشتت الانتباه بالشعور للمعرفة الذوقية. أما الشعور فهو العملية التي تتم فيها الموائمة بين النموذج العقلي للإدراك ومدى الانسجام مع المنظومة البنائية للشكل الفني المسرحي، وعليه يمكن أن نتوصّل إلى طبيعة الانسجام والعلاقات التي تتم بين الأجزاء.

ثانياً: الاندماج

وهو الاندماج مع العمل الفني والاستمتاع بلحظاته الناتجة عن التأمّل، ومحاولة إعادة الخبرة الجمالية التي مرّ بها الفنان من خلال إنجازه للعمل المسرحي، فالاستمتاع بأداء الممثل، وطبيعة الإضاءة المسرحية، وتناسق الكتل وانسجامها على سطح الخشبة المسرحية، هو ذات الاستمتاع لمؤلف النص بإنجازه له من خلال صياغة العبارات والجمل عن طريق الحوار واللغة التي استعملها، وكذلك أسلوب طرح الحكاية المسرحية والمعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، فلصانع النص المسرحي ومؤول هذا النص ومُفسّره، من خلال العرض واستعمال التقنيات التي يحاول الإحاطة بها، وكذلك المتذوّقون للعمل المسرحي يمارسون جميعهم الدور ذاته في عملية التذوّق الفني، فصانع النص بكتاباته يتذوّق عماه المسرحي بعد إتمام صناعته والإبداع فيه، وكذلك المخرج، فهو من يؤوّل النص المسرحي، وهو من يتذوّق العرض المسرحي، وبعدها يأتي دور المتلقي الذي هو إما أن يكون قارئاً للنص المسرحي أو مشاهداً للعرض المسرحي، وهو يقوم بعملية التذوّق الفنية للعمل المسرحي، فالمتذوّق لا يمكن أن يقوم بدوره إلاّ إذا كان متأملاً ومشاركاً في الوقت ذاته، فعملية الاندماج والاستمتاع مع العمل الفني تتطلّب استخراج الجماليات المتواجدة في العمل المسرحي.

ثالثاً: التقدير والحكم

يُعدُّ هذا العنصر من المقوّمات المهمة في عملية التذوّق الفني، فإطلاق الأحكام والنتائج على العمل المسرحي لا تتم إلاّ من خلال إدراك قيمة العمل المسرحي والحكم عليه. ومن أهم العوامل التي تساعد على تحقيق التذوّق الفني ما يأتي: (محمود الحيلة، 2002، ص89)

1. الثقافة الفنية: وهي مجموعة الخبرات التي تتّصل بالفن: معناه، وجماله، وتاريخه، وعلاقة ذلك بطبيعة العنصر الحديث، كما تتّصل- أيضاً- بمعرفة مفردات لغة التصوير، والقيم الفنية والجمالية.
2. إعادة معايشة الخبرة والمراحل التي مرّ بها الفنان في إنجازه عمله، والاندماج معها.
3. إشراك أكثر من حاسّة في عملية التذوّق الفني.
4. الثقافة البصرية: أي خبرة العين بالمرئيات، وإدراك ما يطرأ على الأجسام أو الأشكال من تغيرات أو تحولات، نتيجة تغيرات منها: تغيّر زوايا الرؤية، أو تغير الحركة، أو تغير مصدر الضوء، أو تأثير عمليات التكبير والتصغير.
5. إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون: إن العمل الفني الجيد يتحقق بتحقيق الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون.

6. توقّع شيء جديد في العمل الفني، مما يجعل الفرد يغوص في أعماق العمل الفني للكشف عنه، والاستمتاع به، وهو من العوامل التي تساعد على تحقيق التذوّق الفني.

وتتداخل العلوم والفنون وتمتزج معطياتها، في حقل معرفي واحد. فالشعر فن قولي يلتقي في دائرة التشكيل الفني مع ما يكتب من النصوص والمسرحية منها على وجه الخصوص ويلتقي ايضاً مع فن الرسم– التصوير– ويلتقي مع فن الموسيقى، وهو فن صوتي، ويلتقي مع فن النحت، وهو فن تشكيلي تجسيمي، وهذه الفنون تُعدّ من قبيل الصناعات. وعندما يتحوّل الفن إلى صناعة، فإنه يعني الطرق المتعلقة بكيفية تحصيل الجمال وتذوقه (جميل صليبا، 1978، ص734) وهي الطرق العملية المتّبعة في بعض الحِرف أو القواعد التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة، وتنتقل من شخص إلى آخر بالتدريب والتعليم، وهي لا تخلو من العناصر الفكرية التي تتغذّى وتنمو بالتجريب والممارسة لتوصل الجمال الى المتلقي. ففهم النص الفني يصوّر جوانب استيعاب المعنى لدى المتلقي، فيمكنه من التلقي الجيد بطرائق مختلفة، وقد تطرّق علم النفس المعرفي إلى فهم النصوص بالآتي: (مارغون هايتمان وفولفغنغ هاينمان، 2006، ص167)

1. تكون النصوص بمعناها التقليدي نقطة ارتباط بالتصرّف الاتصالي، وهي أساس عمليات الاتصال اللغوي، فما يريده أو يعنيه الطرف الأول قابل للصياغة، ولإعادة الصياغة بوساطة النصوص.
2. تؤدي النصوص كوحدة متكاملة واجباً في عمليات الفعل البيني، وذلك في الجوانب التداولية.
3. لا توجد بين مغزى النص ومجمله (شكله الخارجي) فروقات جوهرية، لذلك يظهر توافق الجانبين، إذ إن النص عبارة عن تعبير لقصد المؤلف، على الرغم من احتواء النص عدداً من التعابير والجمل التي تخفي أو تظلّل فهم المغزى.
4. لا يمكن للمتلقي أن يفهم النصوص فهماً عشوائياً، لاسيما اتّجاه النص العام للنص وموضوعه، فالنص يكون القاعدة الأساس لفهم المخرج في عملية بناء العرض المسرحي، وأن أجزاء النص (بداية النص، ووسط النص، ونهاية النص) عبارة عن وحدات معرفية للمخرج، ومفهوم النص المسرحي يستند إلى تحليل أجزائه المتعدّدة، فللنص صفات يرتكز عليها في جوانبه الرئيسة، وهي:(مارغون هايتمان وفولفغنغ هاينمان، 2006، ص169)

أ.النص اللغوي: وهي الجمل والكلمات المنظّمة والمترابطة، والتي تمتلك دلالة.

ب. تحديد النص (التداولي): ويشمل الموقف، والسياق، والحوار، وسمات صنع النص، وفهم وظائفه.

ت. عمليات معرفية لتوليد نصوص معيّنة، تحتوي: القصد، والإجراءات ضمن الفعل البيني، وصياغة أنواع النص.

ومفهوم التذوّق يدخل في صلب العملية المسرحية، فالكاتب المسرحي والمخرج يفرضان نوعية التذوّق الخاصة لكل عمل يقدّمانه، ومنها التذوّق الجمالي، والتذوّق الناجم عن التشويق. هذا الافتراض يدخل ضمن مفهوم أفق التوقّع (Horizon D'attente) الذي يحدّد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبناءً عليه يتحدّد تذوّق المتلقي، ففي حال تقديم مسرحية من الماضي، فإن المخرج يأخذ بعين

الاعتبار اختلاف أفق التوقّع، ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على الخشبة، وهذا هو أحد عناصر القراءة الجديدة للعمل.

وتذوّق المتلقي في المسرح له طبيعة خاصة، فهو تذوّق مُركّب، لأن المسرح بمقوماته يجمع بين مجالات عدّة: اجتماعية، وفنية، وذهنية، هذا فضلاً عن التذوّق المرتبط بطل نوع من الأنواع المسرحية. فالتذوّق الناجم عن متابعة التراجيديا والميلودراما يختلف عن التذوّق الذي تخلقه الكوميديا وكل ما يقوم على المضحك (ماري إلياس وحنان قصاب حسن،1997، ص406)

إن التذوّق الذي يولّده الفن، لا ينبغي له أن يكون مفهوماً بالإحالة إلى ما يحس به المتلقي، فالشعور يمكن له أن يحس في بعض الحالات وفي نطاق معيّن بالهلع والقلق في مشاهد التراجيديا، والأمر هنا شبيه بما يحدث في الكواليس، فليس فيها تحقيق أقل للرغبة. أما مفهوم التذوّق، فإنه لا بُدَّ من التفكير فيه من وجهة نظر (ميتا سيكولوجية)، فإذا أحسسنا ونحن نشاهد عرض (أوديب) بشيء من الهلع، فالسبب أن رغبه من رغبات الطفولة المكبوتة لدينا تجد نفسها مُمثّلة على المسرح. والإحساس بالهلع سببه أن المتفرجين الآن راشدون، وأن عليهم الاحتفاظ بهذه الرغبة المكبوتة، ولكن الإحساس بالتذوّق سببه أن الرغبة مستمرة، وأن المتفرجين يشعرون بالسعادة لكونهم نُقلوا مرة ثانية، بفضل الفن، إلى حالة الطفولة، التي عادة ما يتخيلونها على أنها الفردوس المنشود. ويرى فرويد أن "الفن ليس وحده الذي يولّد هذه العاطفة، فالإنسان يحس بالسرور كلما مثل الجمال أمام حواسّه، وملكة الفهم لديه [...] وفي حالة الفن، إذ لا بُدّ على وجه التحديد من عمل الفنان، أي الشكل الجميل، ليحوّل انتباه الأنا التي هي قوة تعاكس اللذّة، وليتيح رفع الكف على هذا النحو والتفريغ"(سارة كوفمان، 1989، ص174-175) فمن خلال ما تقدّم يمكننا القول إن هناك عوامل أساسية تُسهم في إنشاء عملية التذوّق الفني، فهناك العرض المسرحي الذي أشار إليه فرويد بالفن، وهناك طرف آخر هو المتفرّج الذي أشار إليه بالإنسان الذي تتوفّر لديه ملكة الفهم والقدرة على الإحساس بالجمال، هذا الجمال الذي يُعدُّ بدوره عاملاً آخر لتوليد متعة، فضلاً عن تلك التي تتأتّى من العرض (الفن).

وإذا أردنا مقاربة الجمال مقاربة وظائفية، نجد أنه بالنسبة إلى (ياكبسون): "الجمال وظيفة من وظائف اللغة الست الجمالية، ويجعل الخطاب الغني الرسالة تتمحور حول نفسها، لأنها هي المهيمنة فيه" (محمد مؤمن، ص87)

الوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي، لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي، ومادام الخطاب اقتراحاً جمالياً، والجمال رؤية ذاتية موجّهة للآخر (المتلقي)، فإن ألأخير هو الذي يملك حرية قبول رؤية الخطاب الجمالية أو رفضها، وهنا يطرح السؤال نفسه: ما مدى

تقبّل المتلقي أو رفضه لهذه الرؤية؟ فالإقناع هو قوة تجانس العلامات المكونة للخطاب المسرحي، أي عندما يكون الخطاب متجانساً مبنى ومعنى، ويستطيع (وظائفياً) أن يفرض جماله وجماليته مهما كانا مختلفين عن جمالية المتلقي.

إن المشاهد يستطيع أن يجد تذوّقاً وأن يقرّ بجماليته، وإن كان لا يشاطره الرؤية الجمالية، فمتلقي المسرح الملحمي قد يجد مثلاً تذوّقاً كبيراً في مشاهد أثر كلاسيكي، وكذلك فإن عدم توافق الرؤية التي ينطلق منها العرض مع رؤية المتفرّج قد لا تحول دون استمتاع الأخير بالعرض المسرحي. وعلى هذا الأساس يمكن أن تصبح الأصناف والأجناس المختلفة للجمال مقبولة مبدئياً، شرط أن تكون بنات خطابات ذات وحدات متجانسة وموظفة توظيفاً محكماً، أي أن يكون اقتراح العرض على المتلقي مقنعاً وجميلاً (محمد مؤمن، العدد 87) وإن كان هذا الكلام لا يمنع من وجود أي رأي آخر يرى بأنه ما دام الجمال من وجهة نظر سيميولوجية (علاماتية) هو ظاهرة مقترحة من العمل نفسه، لذا فهي ليست مقولة تحاول العودة إلى رؤى جمالية تستند إلى الاعتباطية والعفوية. ولكن على الرغم من هذا وذاك، يبقى الجمال تلك المقولة التي تشكّل أحد عوامل التذوّق الفني، والمحكومة بالعرض من جهة، وبالمتلقي من جهة أخرى.

3. الفصل الثالث (إجراءات البحث)

3-1 مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث على (12) مسرحية، وهي ما جاء في مهرجان هواة المسرح العراقي للفترة من (1-7) تشرين الثاني 2010، مُشكّلة بذلك مجتمع البحث الحالي، وكما مبين في الملحق (1).

3-2. عينة البحث

اعتمد الباحث في استخراج عينته على (الطريقة القصدية)، وعلى ذلك فقد اشتملت عينة البحث المختارة على مسرحية النافذة.

3-3 منهج البحث

اتبع الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة البحث، بوصفه الطريقة التي تتلاءم مع ما يرمي إليه البحث.

3-4. تحليل عينة البحث

عنوان المسرحية: مسرحية النافذة

اسم المؤلف: ايرينيوش ايريدينسكي

شخصيات المسرحية:

هو: الرجل **هي: الزوجة**

يتميّز نص المسرحية بالأسلوب النثري ويقصد المتلقي من خلال البُعد النفسي الذي يلعب دوراً كبيراً في البناء الدرامي لنص المسرحية، فهذا النص المسرحي تنبع مأساته من عدم قدرة الشخصين على التوافق مع الواقع اليومي، إذ تفقد القيم محتواها عند شخصية الرجل، ومن ذلك عدم الاهتمام بزوجته التي طالما أحبها حباً جمّاً، وعدم الاكتراث لها ولمطالبها الزوجية، فالرجل يقضي ساعات طوال وهو جالس أمام نافذة الغرفة يترقّب ضوءً مشتعلاً لطالما أشغله في الجهة المقابلة من نافذته، عند نافذة المنزل المقابل. وقد ترك الرجل لهذا البيت جميع أعماله والتزاماته سواء المنزلية منها أو الخارجية، فهو ترك الوظيفة وتقاعس عن أداء مهماته المنزلية، وبدأ الملل يدبُّ شيئاً فشيئاً في نفس زوجته التي أتعبها حال زوجها الجالس أمام نافذة الغرفة، وهو يترقّب لمعرفة ماهيّة الضوء المشتعل الذي يصفه كاشتعال عود الثقاب، فلا يستطيع معرفة ماهيّة الضوء ومصدره، حتى أن زوجته تُخبره بأفضل الحلول، ألا وهو الذهاب إلى ذلك المنزل وسؤال أهله عن ذلك الضياء المشتعل الذي يبرق باللحظة، ويُخبر زوجته بأن لا تُشغل حالها معه، فمن الأفضل الاستماع أو مشاهدة التلفاز هو أفضل حالاً. ويستمر الحال لمدة أسبوع والرجل على هذا الحال، ويدبُّ الخلاف بينها وبين زوجها الذي يشعر بالأسى لحاله ويطلب من زوجته الخروج من المنزل، لكن ما أن بدأت الزوجة تتهيّأ للخروج حتى شاهدت ذلك الشيء الذي انتظر زوجها أن يراه ويعرفه، وهي تناديه (أنظر عبر النافذة... إني شاهدت شيئاً ما قد أفزعني).

لم يحاول مؤلف مسرحية (النافذة) أن يبتعد كثيراً عن مُجريات احداث النص، فجاءت شخصياته كما هي (اثنين)، وكذلك الحوارات لم تختزل من النص إلى المتلقي، ولم يطرأ أي تعديل عليها.

إن نص مسرحية (النافذة) فنياً ولد شعوراً وارداً، مما يعيد للمسرح المجد الذاتي، ويحيل البناء العلمي للتجربة إلى آلية للتذوق المسرحي ويمكن أن نتخيل كيف أن كاتب ومؤلف المسرحية يمكن أن يتحدى ذاته ويتخذ من المسرح الصفة الحيادية الموضوعية، بصعوبة لا يمكن أن يمر بها حتى العالم الذي يرغب في أن يصبح فنانا بالنسبة له ممكن جداً أن يعود للذاتية الفردية الخالصة، كما هو ممكن لأي إنسان دون تمييز. إن جل صعوبة تجربة هذه المسرحية من ناحية التذوق الفني تكمن في بناءها العلمي الذي أسس عليه، وتتوضح تلك الصعوبة بجلاء من خلال ارتكاز التجربة التي يجب أن تحدد مفاهيمها وفق خصوصيتها التذوقية.

إن تجربة هذه المسرحية ترتكز على التفاعلية والافتراضية في التلقي والتذوق اللتان يحركان التجربة بأبعاد إنسانية بحتة، تضمن للذات الفردية لـ(المتلقي) خصوصيتها وتضمن للتجربة حيويتها رغم اختلاف الذوات والمكان والزمان والتطور الفعلي، فتبقى تجربة مسرحية (النافذة)

بحيويتها التجريبية طالما أنها تمثل حيوية الذات الفردية للمتلقي تلقياً ذوقياً جمالياً، وإنسانيته الفعلية. بوصفها تجربة فنية بالمعنى المتمم لكونها إنسانية، فهي لا تحدد بمكان وزمان وفن معين دون غيره على اختلاف العناصر المحددة للنوع الفني، ولأن هذه المسرحية تتضمن فاعلية إنسانية في الحياة عن طريق تفعيل الفرد المتلقي في العملية الفنية المبنية علميا كتجربة تفاعلية تمهد للفعل، ولكونه يعود بالفن لجذوره الروحية الأولى لإنسان الكهوف بوصفه افتراض نص مسرحية (النافذة) فنياً كمسرحية، كما تجلى للدراسات أن اكتشف الرسومات الأولى لتجارب المتلقي الفنية قبل خوض التجربة أو بعدها، فهو كفن وظيفيا يؤهل للإنسان تجربة على صعيد الفعل أساسها تفعيل هذا الفعل بما يعزز تطور الفكر الإنساني. ولكل ما تقدم يصح القول بلا نمذجة خالصة خاصة للمسرحية من ناحية التقليد النموذجي، فهو يتعدى القولبة بغير كونه تجربة لها نقاط ارتكاز أساسية، وبهذا يمكن أن يتمثل في كل مجال فني على أساس التجربة التفاعلية في الافتراض الفني، ويمكن أن نقول بوضوح هذه الصفة الشاملة للمسرحية، انه بحق اجتاز القالب والإطار (النص المسرحي) لينفذ الجوهر (كعميلة تذوقية) علمياً.

وهنالك من النماذج المتحققة فعليا بهذه المسرحية والتي ينبغي ذكرها لكي تؤطر العملية التذوقية كدراسة لرؤية هذا النص المسرحي. أولها وأقدمها هو ملامح المسرحية وتواجد الشخصيتين التي تتلاءمان لكل وقت ولكل زمان ومكان لتُعطي للمتلقي دورا تفاعليا لا يؤثر في سير التجربة الغير مؤسسة على بناء علمي كما في هذه المسرحية ، ولكن يأتي هكذا دور للمتلقي على صعيد المشاركة، أو المساهمة، في التجربة الفنية، فمثلا حين يكون هنالك مطرب في تجربة عرض مسرحي (الغناء) ويجعل الجمهور يغني معه مقاطع أو كل أغنية معينة، ترتفع نسبة مشاركة الجمهور في هكذا تجربة، وأيضاً حين يكون هنالك عرض مسرحي معين ويشارك الجمهور بطريقة ما بحيث يكونون جزءا من الية العرض المسرحي، ولكن لا يمكن لهم أن يكونوا بهذا التأثير في هكذا مشاركة تحت صفة التفاعلية، مادام المؤدي في العرض المسرحي وغنائه مستمر في التجربة الذاتية ومادام العرض المسرحي منتهيا إلى ما خطط له مسبقا، دون أي اثر تفاعلي للمتلقي، بالتالي أحيل المتلقي في المثالين إلى أداة للمسرح لا هدف متحقق، فلو كانت آلية التجارب المذكورة تتحقق إلا بوجود المتلقي، فهذا الوجود هو لذات العرض المسرحي وليس وجودا ذاتيا كما هو واضح، لذا تكون هكذا محاولات هي بالتالي إمعاناً في سلب الذات الفردية للمتلقي وتسكينا للحركة الفعلية للفعل الإنساني في التجربة المسرحية كذوات للتلقي الجيد والفعال.

إن الحالة التي تكون عليها المشاركة كتعبير للذائقة او التلقي أو المساهمة على اختلافهما، لا تتعدى الفعل المؤدلج ذاتياً من قبل المؤلف المسرحي، والذي تموضع فنياً ليثبت في ذاكرة المتلقي الفنية، على شكل أنماط سلوكية، بل وأساليب فكرية، فلو تم سؤال احد متلقيي مسرحية (روميو وجولييت) مثلا، عن مصيرهما في نهاية المسرحية قبل أن يشهد النهاية، لكان حكم عليهما من وجهة نظر الكاتب (وليم شكسبير)، أي من ذاتية المسرحية يستنتج حكماً يبدو ذاتيا بالضرورة، ولكن ربما سيحكم عليها الحكم نفسه بعد مشاهدة موت الحبيبين

على قصة مشابهة، ولكنها هذه المرة، إما كيفية مشابهة الحكم، فهو نمط متجذّر رغم عدم مشابهة تفاصيل القصة البحتة بالمطلق الفني السابق لا يترك مجالاً للذاكرة أن تنقض نفسها، فحين ذاك نتبدل المفاهيم، وان حدث، من مطلق لآخر فني.

إن مسالة جعل الحياة والإنسان نموذجا فنياً، يجعل المتلقي أمام متعالي من نوع آخر، فبكونه ذاتاً مفكرة بالطبيعة وبذاتها بالدرجة الأولى، سيكون هنالك ذلك المحيط الذاتي لذات الآخر، المؤلف المسرحي، الذي يقف بين الذات والفكر، موقفاً غريباً، فلا هو من ناحية تطورية لفكر المتلقي علميا بالضرورة التي تتطلبها صفة التطور، ولا هو من ناحية الذات ذاتيا فاعلاً يسند إلى عجلة التطور بتجديد معنى فكرة الذات وحيثياتها للمتلقي، بل يكتفي بفرض المطلق الفني، كعالم، آخر، يمكن أن ينتهي إليه المتلقي وربما فيه بالرغم هذا المهم عند المؤلف المسرحي، بل إحكام الضبط الفني ليكون هنالك جدلاً مقيتاً بين كون من يقلد من، النص المسرحي أم الحياة، وهكذا جدل مجرد يمر به المتلقي وكأن شيئاً لم يكن، فانعكاس التجارب الفنية المقولية في إطار تدني فاعلية المتلقي لها ما لها من التأثيرات في فكر مرحلي لكل إنسان، وأصبح للمسرح مراحل عمرية معينة من فئات المتلقيين، ويمكن القول بأن مدرسة المسرح كنموذج للحياة، هي الحياة ولكن من وجهة نظر غير ما نعتقد، ولهذا الاختلاف حاصل بين بني البشر بشكل طبيعي حول المسائل، فمرحلة التلقي الجيد من عدمه وتذوق الفن المسرحي تتبع ذات المتلقي او القارئ او المتفرج للمسرح نصاً وعرضاً فنياً.

4. النتائج

1. الذائقة المسرحية هي ذائقة مشروطة بوعي المتلقي وادراكه لواقع الفن المسرحي.
2. ارتباط التذوق المسرحي بقدرة المتلقي على ظاهرة التعميم الجمالي.
3. التذوق المسرحي الفعال يعتمد على عمليات النقد الواعية لتقييم الظاهرة المسرحية بجوانبها المتعددة.
4. اختلاف الذائقة مرتبط ببيئة وجغرافية المتلقي أينما حل.
5. هنالك متذوقون عموميون وخصوص أي منهم من هو متخصص بمجال المسرح والدراما ومنهم من هو ليس بذلك.

5. الاستنتاج

1. الكاتب المسرحي صانع ماهر يُنتج من أجل الآخرين (المتلقي- المشاهد)، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص في أذهانهم، إذ إن عملية صنع نص لدى كاتبه لا بُدّ لها من المرور بمراحل عدّة، هي مرحلة الاستعداد الفطري المكتسب.
2. إن عملية كتابة النص المسرحي هي صناعة خاضعة للوعي والتوجيه، وهي قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكير ورؤية في موضوع من الموضوعات نحو غرضٍ من الأغراض.

6. التوصيات

1. الاهتمام بدراسة مخرجات النص المسرحي جمالياً وقيمياً.
2. إيجاد مخرجات جديدة لم يتوصل لها البحث الحالي.
3. الاهتمام بطريقة تدريس مادة الكتابة المسرحية لطلبة الفنون.

7.المقترحات

1. دراسة النص المسرح قيمياً.
2. دراسة ابعاد النص المسرحي الفكرية.

8.مصادر البحث

Patrice Pavis: Dictionnair du theatre (Paris: Editions socials, 1980. Messidor 1987) P. 229.

- جميل، صليبا. (1978). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكاتب اللبناني.
- مهدي يوسف، عقيل. (2000). متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقياً). بغداد: دار الحرية للطباعة.
- محمد، علي، و عباس، راوية. (1996). الحس الجمالي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- هايتمان، مارغون و هاينمان فولفغنغ، (2006). أسس لسانيات النص. ترجمة موفق محمد جواد المصلح. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
- إلياس، ماري و قصاب، حنان. (2006). المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض). ط2. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- عطية، محسن. (1997). تذوّق الفن. القاهرة: دار المعارف.
- الحيلة، محمد محمود. (2002). التربية الفنية وأساليب تدريسها، ط2. عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- مؤمن، محمد. (ب ت). لذّة المشاهدة في المسرح. مجلة (فضاءات مسرحية). تونس: وزارة الشؤون الثقافية.
- نصار، محمد و كوفحي، قاسم. (2005). تذوق الفنون الدرامية. ط2. عمان: عالم الكتب الحديث.

9. الملاحق

الملحق (1) يبين مجتمع البحث من النصوص المسرحية ومؤلفيها

ت	المسرحية	المؤلف	المخرج	الإعداد	مكان العرض	تاريخ العرض المسرحي
1	النائمون والطوفان	عماد نافع	عماد نافع	-	المسرح الصيفي	2010/11/1
2	شارع الواقعة	هاينر ميللر	تحرير الأسدي	تحرير الأسدي	المسرح الداخلي	2010/11/1
3	كوميديا الأيام السبعة	علي عبد النبي الزيدي	خالد علوان العبيدي	-	المسرح الداخلي	2010/11/2
4	تمرّد اللاوجود	فكرة/ عبد الرحمن مهدي	تجسيد/ عبد الرحمن مهدي	-	المسرح الصيفي	2010/11/2

5	المنحنى	تانكردورست	وليد جابر محمد	–	المسرح الداخلي	2010/11/3
6	أنا	رؤيا العرض/ محمد مؤيد شيماء جعفر	هاشم مهدي	–	المسرح الصيفي	2010/11/3
7	اسمي منذور	–	أحمد غانم	فاضل سالم	المسرح الداخلي	2010/11/4
8	ليوبولدينا	لاروينسي باربيسيني	لاروينسي باربيسيني	–	المسرح الصيفي	2010/11/4
9	السرير الخامس	قاسم حميد فنجان	رائد حازم بشير	–	المسرح الداخلي	2010/11/5
10	الرجل ذو الوجهين	–	إسلام نجيب كامل	–	المسرح الصيفي	2010/11/5
11	النافذة	ايرينيوس ايردينسكي	منيرة زيد	–	مسرح الغرفة ستوديو قاسم محمد	2010/11/6
12	حافلة الزمن المفقود	أحمد محمد عبد الأمير	مهند لطيف بربن	–	المسرح الصيفي	2010/11/6