إرهاصات التلقي وإنتاج المعنى في العرض المسرحي

طالب الدكتوراه: سليماني عبد الوهاب
تحت إشراف: أ.د بوعلام مباركي
مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنيّة الجزائريّة
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

ملخص الدراسة:
على الرغم من اهتمام **أرسطو** بالمتفرج باندماجه وإيهامه ومن خلال إشراكه في العمل المسرحي باعتباره طرفا في عملية التواصل، إلا أن المتلقي لم يلق اهتماما كبيرا لدى النقاد والمسرحيين على مر العصور. ولكن ما فتئ أن تبوأ الصدارة في السلطة والهيمنة والاهتمام في العصر الحديث نتيجة بروز نظريات حول التلقي– نظرية التلقي/ جمالية التلقي/نظرية الاتصال والتواصل- وبما أن المتلقي عنصر من عناصر العرض المسرحي يقوم بإنتاج المعنى وفك الشفرات والعلامات الكامنة داخل الخطاب المسرحي، فكان لزاما على المخرج/ المؤلف المعاصر أن يوطد العلاقة بين العرض المسرحي ومتلقيه وفقا لتطلعات الجمهور وتذوقه وأفق انتظاره، وعليه ما هي إرهاصات التلقي؟ وكيف تتم عملية إنتاج المعنى في العرض المسرحي؟
لا غرو أن للمتلقي دور كبير وفعال في صناعة العرض المسرحي باعتباره ناقدا ومشاهدا ومشاركا وطرفا في هذه العملية الإنتاجية، فلم يعد المتلقي /الجمهور مُسْتَقْبِلًا، وإنما أصبح المرسل الأول للرسالة التواصلية باعتبار المخرج /المؤلف يلبي رغبات هذا المتلقي الذي تختلف طبيعته ومستواه وتتباين وجهات نظره وبالتالي تتعدد مقارباته وتأويلاته للمعنى المقصود من العرض.
الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، أفق التوقعات، الإتصال المسرحي، ما بعد الحداثة.

Résumée :

Malgré l'intérêt d'Aristote pour préciser et assimiler sa vision pour le récepteur et son implication dans le spectacle théâtral comme une partie du processus de communication, le destinataire ne pouvait avoir beaucoup d'attention parmi les critiques et les dramaturges à travers les âges.

Mais à l'époque moderne, et grâce à l'émergence de théories sur la réception esthétique , le récepteur a connu l'hégémonie et de l'intérêt ; et il est devenu composante du jeu théâtral. il incombe au réalisateur, et à l' auteur contemporain, de consolider la relation entre la pièce et le public en accord avec l'horizon d'attente du public. Ainsi nous nous interrogeons, à travers cet article sur les éclosions de réception? Et aussi sur la production du sens dans le jeu théâtral ? Il n'est plus le récepteur mais devient le premier émetteur du message communicatif, considérant que le réalisateur répond aux souhaits de ce destinataire, donc sa vision varie, ses interprétations sont multiples.

Mots clés : spectacle théâtral , théories sur la réception , auteur contemporain , Post-modernisme.

مقدمة:

سيطرت المناهج السياقية على الساحة النقدية لمدة طويلة من الزمن، فكانت سلطة المؤلف لا حدود لها لأن النقد منصب حول بيئة المؤلف وكيف كتبها؟ ولماذا كتبها؟ فكان الاهتمام لا يخرج عن السياقية التاريخية والاجتماعية والنفسية، ثم ركز بعدها على النص ومضمونه بارتباطه الوثيق مع مؤلفه متجاهلين بذلك المتلقي وإخراجه من العملية الإبداعية والنقدية.

وأبرز هذه التيارات السياقية نذكر المدرسة التاريخية التقليدية والمدرسة اللاهوتية التي منطلقها وجود فكرة جوهرية، أما المدرسة التاريخانية التي فنّدت المدرسة السابقة بمنطلقها التاريخي فيدرس الأدب ضمن مراحل وعصور زمنية، كما لا ننسى المدرسة الوضعية التي ركزت على نشأة الحدث الأدبي ومنابعه، ثم جاءت المدرسة الماركسية التي رأت في الأدب مرآة عاكسة للمجتمع.

وفي خضم هذه التيارات السياقية تبلور فكر معارض جديد يهتم بالنسق ودراسة النص بعيدا عن مؤلفه ومن بين أهم هذه المدارس: الشكلانيون الروس والبنيوية والتفكيكية والتداولية والظاهراتية ثم مدرسة كونستانس الألمانية الذين ثاروا على السياقيين والنصانيين.

ولكن ما فتئ أن تبوأ الصدارة في السلطة والهيمنة والاهتمام في العصر الحديث نتيجة بروز نظريات حول التلقي– نظرية التلقي/ جمالية التلقي/

نظرية الاتصال والتواصل- وبما أن المتلقي عنصر من عناصر العرض المسرحي يقوم بإنتاج المعنى وفك الشفرات والعلامات الكامنة داخل الخطاب المسرحي، فكان لزاما على المخرج/ المؤلف المعاصر أن يوطد العلاقة بين العرض المسرحي ومتلقيه وفقا لتطلعات الجمهور وتذوّقه وأفق انتظاره، وعليه ما هي إرهاصات التلقي؟ وكيف تتمّ عملية إنتاج المعنى في العرض المسرحي؟

إرهاصات التلقي المسرحي:

ظهرت نظرية التلقي لتهتم بالقارئ والمتلقي الذي همش على مر العصور في العملية الفنية والإبداعية، وجاءت من أجل أن تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية.

والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ/المتلقي.

لا يمكن صناعة أيّ عرض مسرحي بدون جمهور/ متلقي، ولهذا اهتم المسرحيون بتوطيد العلاقة بين العرض المسرحي ومتلقيه، بغية إنشاء علاقة تكاملية وتفاعلية في آن واحد تهتم برصد متطلبات الذوق السائد للمتلقين وإنشاء صيرورة العملية الفنية للمسرح بما يوافق تلك الأذواق المختلفة للمتلقين حسب طبيعتهم ومستواهم الثقافي والاجتماعي لكن مع حرية الإبداع في ذاتية الفنان أو المخرج أو المؤلف أو السينوغراف باعتبارهم فريق العمل المسرحي.

وبغية إشراك المتلقي في العملية المسرحية اتجه المخرج المعاصر إلى التجديد وبناء العرض المسرحي وفق منطلقات التشويق وتقديم ما هو جديد، فقبل أن يتخيّل العرض وكيف ينظم العمل المسرحي، يضع في حساباته إلى من سيقدم عمله وماذا يريد أن يستقبل من عروض، وكأنه يتلقى من المتلقي رسالة أو شفرة يفككها.

ففي تعريف **برنس** للمتلقي يقول: "هو الذي يتلقى (في النهاية) الموضوع ... الذي كانت الذات تبحث عنه"[1]. فنجاح العرض المسرحي مرتبط بالنقد غير المباشر من لدن المتلقي وذلك من خلال ردود الأفعال وما يثيرها من قبول أو رفض ليشكل ذلك النقد دفعا نحو مستويات التأثير الفني للعرض المسرحي.

فالمسرح لا يستغني عن الجمهور مهما استغنى عن جميع العناصر كالديكور والأزياء والملابس والإضاءة والموسيقى وغيرها...لأننا لا نستطيع تصور مسرح من دون ممثل.

كذلك لا نستطيع تصور مسرح بدون جمهور لأن "العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح وفوق المنصة بقدر ما يجري داخل المتلقي، فإذا لم يوجد هذا المتلقي فلا وجود للعرض المسرحي أصلا"[2]. بمعنى أنّ العرض يتخيّله المتلقي ويكون في مكنوناته، مجسدة في صور أو مشاهد مكبوتة لا يستطيع أو لا يملك القدرة على تنفيذها فيلجأ إلى قاعة المسرح ليشاهدها من طرف فريق عمل مهمتهم إيصال هذه المكبوتات بطريقة إبداعية.

فيجد بذلك المتلقي ما كان يبحث عنه ويتحقق أفق التوقعات التي كان يرجوها المرسل-المؤلف/المخرج/الدراماتورج/الممثل... وكافة فريق الانتاج)، أو العكس فيتعرض المتلقي لخيبة أمل حين يجد عكس ما كان يتوقع إما بسبب مستواه السوسيوثقافي أو نتيجة رداءة العرض.

لم يعد المسرح في قالبه الكلاسيكي والتراجيدي القديم الذي اعتمد على الإيهام والشرخ المأساوي للبطل والوحدات الثلاث، بل انتقلت الدراما الحديثة من الاهتمام بالحياة الخاصة إلى ماهو أشمل وأوسع باهتمامها لقضايا المجتمع بطريقة تفاعلية مع المتلقي كما قللت من الكوميديا المنفجرة فأصبحت كوميديا فيها نوع من الفكاهة والنقد معا. وذلك راجع إلى المتلقي الواعي والرجل العادي الذي له هموم ومشاغل الحياة ومستقبله[3].

المتلقي يتجه في وقت معلوم إلى مكان معلوم بعد قطع تذكرة بمال معلوم، ناهيك عن العناء والمشقة البدنية. ليجد نفسه رفقة جمع غفير من الناس ليس بينه وبينهم صلة أو رابط سوى دفع قدر من المال لتحقيق غرض المشاهدة، فنرى اختلافا شاسعا في البنية التركيبية للجمهور/المتلقي سواء من ناحية العمر، الجنس، الدين ، المهنة، التربية، البيئة والمستوى الاجتماعي والثقافي والمركز الاقتصادي.[4]

فلا ننكر حقيقة أن هناك سلوكا ووعيا عند المتلقي في كل عصر وزمان، يتغيّر أسلوبه في التفاعل مع العروض والمشاركة فيها من جهة وتتغيّر أيضا طريقة تلقيه المعنى والأفكار الكامنة داخل العرض وكيفية التجاوب معه. فنجد مثلا متلقي المسرح الإليزابيثي آنذاك سماه **شكسبير** في مسرحية **كوريولانوس** "الوحش ذو الألف رأس" تنديدا بالنواحي السلبية للجمهور وما يتميز به[5].

وهذا ما يؤكد أن هذا الجمهور الاليزابيثي يتفاعل بطريقة تميزه عن الآخرين كالاستهجان والسب والشتم بل وحتى قذف الممثلين بالطماطم والخضر الفاسدة إن فشل العرض ولم يعجبهم، أو العكس حين ينجح العرض أو الممثل النجم في تحقيق الفرجة والمتعة لدى المتلقي فيلقى الممثلون تكريما رائعا وتشجيعا حارا.

نظرية الاتصال والتواصل وإنتاج المعنى:

وفقا لنظرية الاتصال والتواصل نجد المسرح يستخدم منظومة علامات (الشفرة/Code) المستوحاة من مكونات التجربة السوسيوثقافية والأدبية والعلمية، فمن خلال أنساق ومجموعة رموز مشتركة بالنسبة للطرفين (الممثل/ المتلقي) التي لها قابلية التحول الحركي، لأن العلامات التمثيلية ليست ثابتة كالديكور مثلا قد لا يعبر عنه بالهندسة والمعمار والتشكيل فقط، وإنما يشكل بإشارات إيمائية مثل ما نجده في الميم والبانتومايم. وهنا يمكن أن يتغيّر المعنى لدى الأفراد المتلقين بحسب قراءتهم للصورة المشكلة، فيعيد المتلقي إنتاج المعنى وفقا لهذه العلامات والرموز.

وحسب تعريف **باتريس بافيس** فإن الاتصال المسرحي La Communication théâtrale يشمل سلسلة من عمليات تبادل المعلومات ومجموع الأحداث المتتالية والمتحركة تحدث بين الخشبة وصالة العرض وذلك حين يرسل العرض المسرحي رسائل للجمهور الجالس بواسطة ممثلين وتقنيات الخشبة [6]، أما **آن اوبر سفيلد** فترى في عملية الاتصال المسرحي ازدواجية الشخصية لدى الممثل حين يقف في الركح باعتباره فردا من جهة، والشخصية المتقمصة من جهة أخرى فيحدث تواصل واتصال مجسد في خطاب مزدوج وهمي: أنا الممثل، أنت المتفرج، هم الممثلون والمتفرجون، فيجيب عليه المتلقي/المتفرج في سريرة قلبه: أنا المتفرج، أنت الممثل، هم الآخرون متفرجون.

ينحو تأثر المتلقي في هذه العملية الاتصالية مناحي عديدة، خاصة حين يسير العرض وفقا لعملية إقناع واقتناع وأيضا ليس مجرد أشخاص يقومون بتصوير الوقائع والمشاهد فقط، أو يكون المتلقي مجرد مشاهد يتلقى واقعه المعيش[7]. فليس بالضرورة أن يكون اقتناع المتلقي بالإعجاب والقبول، بل قد يرفض العرض

ويضجر منه ويسأم من ذلك، كما قد يعجبه العرض خاصة حين تندلع مشاعرهم على إثر مشهد ساخن أو حساس يفجر أكفهم بالتصفيق الحار أو العيون الدامعة أو الابتسامات الكبيرة والضحك [8].

كل هذه الانفعالات لدى المتلقي نتيجة تفكيكه وقراءته للرسائل والعلامات التي تكمن داخل العرض سواء كانت بالكلمة المنطوقة وصداها أو من خلال الصمت والإشارة وكل ما يحمل من دلالة.

وهذا ما اعتبرها **أمبرتو إيكو** "القراءة المتعاونة أو المستجيبة"[9]، "لأن المتلقي يلعب دورا أساسيا في استنباط المعنى وكشف شفراته المهيمنة على نسيج الخطاب، وبذلك يكون المتلقي المتعاون النموذجي عنصرا تخيليا لا يشترط ارتباطا واقعيا"[10].

القارئ النموذجي أو المتعاون الذي اقترحه **إيكو** لا يختلف كثيرا عن الطرح الذي دافع عنه **أيزر** "القارئ الضمني أو القارئ المستتر" الذي ينتج المعنى ويستنبطه من النص، فبغض النظر عن قبول أو رفض القارئ/المتلقي للنص فالمعنى ينتج ويبنى بمشاركته وسماه **أيزر** بالموقع الافتراضي الذي هو نقطة التقاء بين نص المؤلف/المخرج والقارئ/المتلقي[11].

فهذا النوع من القارئ أو المتلقي يمتلك ممكنات تأويلية في سد الثغرات الخطابية وفق معرفته أو مستواه وخلفيته ومرجعيته، وهذا ما نجده محصورا في فئة معينة من الجمهور ولا يمس كل الشرائح والمستويات المختلفة في السن، الثقافة، التعليم، الحساسية، العاطفة والخبرة الحياتية أو الفنية.

فنجد مثلا المتلقي الحساس يتلذذ ويتألم أثناء العرض أكثر من الشخص العادي، والكهل قد ينفعل مع مشهد لا يرى فيه المراهق سوى فكرة قديمة والعكس بالنسبة للشباب قد يتلقى بعض العروض المسرحية ذات السينوغرافيا الرقمية أو الأفكار التجريبية مثل مسرح الصورة والمسرح الرقمي التفاعلي، فيرى فيها الشباب تجديدا وتطورا للمسرح، لكن الكهول يضجرون منها ولا يحتملونها.

المتلقي في مسرح ما بعد الحداثة:

في عصر مابعد الحداثة والثورة الرقمية نجد تجديدا في المسرح وذلك بتوظيف الواقع الافتراضي والرقمي. خاصة أن توظيف الصورة في فنون العرض حسب الدارسين لا يقتصر على الانبهار فحسب بل هي إصرار مضمر على تبديل أطر حياتنا المعيشة حيث تتدخل فيها بجرأة عارمة.

فالصورة تستطيع أن تسيطر على انتباه المتلقي وتهيمن على أحاسيسه التي تجعله يستقبل الصورة باعتبارها حقيقة لا وهما أو خيالا، على الرغم من كونها واقعا افتراضيا يجعل المتلقي يتفاعل معه بواقعية شديدة، تجعله يتخطى الواقع إلى عالم اللاواقع.

مسرح ما بعد الحداثة يخلق نوعا من المشاركة لدى المتلقي وليس المشاهدة فقط، وهذا ما ذهب إليه **كابرو** حين قال: "إن معرفة المشارك لسيناريو العرض والواجبات التي عليه أن يقوم بها مسبقا تجعله جزءا حقيقيا وضروريا لا يستطيع العمل أن يتحقق دونه"[12]. ولهذا يكون إنتاج المعنى وتأويله مؤسسا من خلال ما تعرف عليه المتلقي من مجريات العرض وأحداثه فتكون له خلفية أو مرجعية مسبقة يبني عليها العرض. كما نجد أيضا تجربة **جورج برشت** الذي يدعو المتلقي إلى المشاركة في إنتاج المعنى ولكن بطريقة أخرى تكمن في الغموض بغرض عرقلة إنتاج المعنى النهائي.

خلاصة:

إن الاهتمام الذي حظي به المتلقي في العصر الحديث من لدن التيارات السياقية التي تبلورت منها نظرية التلقي والتي أعادت السلطة إليه في العملية التواصلية، كان نتيجة دوره الكبير والفعال في الإنتاج الأدبي من حيث تصيده المعنى وتحليله وفك شفرات الرسائل بل حتى المشاركة في العملية الإنتاجية خاصة في عصر ما بعد الحداثة.

فالتلقي في المسرح عملية اتصالية معقدة بين المرسل (فريق الإنتاج) والمتلقي تتدخل فيها الجمالية الفنية والسياقات الذهنية للمتلقي وأفق توقعاته وذوقه الفني مع تجاربه الحياتية والفنية من فك رموز وشفرات ورسائل كامنة داخل العرض المسرحي، كما أن إنتاج المعنى للمتلقي وطريقة استقباله للعروض تتغيّر حسب طبيعة بيئته وزمانه/عصره، دون أن نقصي المستوى السوسيوثقافي والعلمي والاجتماعي وفارق السن والدين والأخلاق.

ومن خلال هذه الورقة البحثية رصدنا إرهاصات التلقي المسرحي وعلاقة (الجمهور/ المتلقي/القارئ) بالعرض المسرحي من خلال إنتاج المعنى وفك الشفرات والعلامات والرسائل. وكلما ارتقى المسرح

بوعي الجمهور وذوقه وتطلعاته استطاع هو بالتالي كسب ثقة الجمهور. وحين يحقق هذا الغرض، يجب الحرص على تحقيق الهدف الأسمى وهو البعد التعليمي والتربوي والأخلاقي.

الهوامش

1. برنس جيرالد، قاموس السرديات، ط.1، تر: السيد إمام، القاهرة، ميريث للنشر والمعلومات، 2003، ص. 10.
2. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، لبنان، الشركة العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص. 231.
3. ينظر: محمد عبد الحميد ، الاتصال في مجالات الابداع الفني الجماهيري، عالم الكتب، القاهرة، 1993 ، ص .104 و 105 نقلا عن: فوزي فهمي أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1986، ص. 77 و 78.
4. ينظر: نبيل راغب، مرجع سابق، ص 231 و 232.
5. ينظر: إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، المسرح وإشكالية الجمهور، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص. 253، نقلا عن: علي الراعي، الوقف الراهن في المسرح العربي – كتيب- طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الاعلام بدولة البحرين.
6. Voir Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Edition Sociales SOGEDIL, 1980, p. 79.
7. ينظر: إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون ، مرجع سابق، ص. 221.
8. ينظر: نبيل راغب، مرجع سابق، ص.233.
9. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، 1997، ص.397.
10. خضير ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط.1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص. 160.
11. ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات. قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي-إشكالات وتطبيقات) سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24 منشورات كلية الآداب، الرباط، ص 153.
12. كاي نك، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ط.2، تر: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص.59.