النص المسرحي بين آليات العرض وإشكالية التلقي

Theatrical text between the mechanisms of presentation and the problem of reception

محمد عطا الله[1،*]

[1]جامعة - الوادي، (الجزائر)، atallah52@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/08/10 **تاريخ المراجعة**: 2021/09/26 **تاريخ النشر**: 2021/12/30

ملخص:

يعتبر المسرح أكثر الفنون اعتمادا على النظم المتماثلة، والنص المسرحي على المستوى الأدبي يقدم نفسه كنسق من العلاقات بين مجموعة من العناصر الدالة، ونوعية العلاقة الرابطة بين هذه العناصر الدالة هي التي تمد النص المسرحي كذلك بشكل البنية، هذا لأن النص المسرحي غير الأدبي، فهو ناقص وغير مكتمل إلا أن يعرض على خشبة المسرح، وهو في صيغته المكتوبة يحمل بعضا من بذور التمسرح فقط، وتتمحور الإشكالية الأساسية في تعدد المرسلين والمتلقين في التعامل مع مضمون النص المسرحي. وقد تناولنا في هذا المقال طبيعة النص المسرحي وأنماط العرض وما يجب أن يكون فيه ومن ثمة تلقي المضمون المسرحي معرجين على الفضاء المسرحي بصفة عامة. متبعين منهجا وصفيا تحليليا لمناقشة ذلك.

الكلمات المفتاحية: النص المسرحي – العرض – الفضاء المسرحي – التلقي – الجمهور.

Abstract:

The theater is the most dependent of the arts on symmetrical systems, and the theatrical text on the literary level presents itself as a system of relationships between a group of signifying elements, and the quality of the relationship between these signifying elements is what provides the theatrical text as well as the structure, because the non-literary theatrical text, it is incomplete. Incomplete only to be presented on stage, which in its written form carries some of the seeds of dramatization only, and the main problem centered in the multiplicity of senders and recipients in dealing with the content of theatrical text. We have dealt in this article with the nature of the theatrical text and the modes of presentation and what should be in it, and from there receiving theatrical content, referring to the theatrical space in general. Following a descriptive analytical approach to discuss it.

***Key words**: Theatrical script - presentation - theatrical space - reception – audience.*

* المؤلف المراسل.

تقديم:

إن مهمة فنان المسرح هي نقل معنى وفلسفة النص بطريقة ترسي دعائم المجانسة بين النص وجمهور النظارة، ومفتاح المشكلة يكمن في تفسير أسلوب النص الأصلي، والتوفيق بين المظاهر الرئيسية لهذا الأسلوب وبين المظاهر الأساسية للذوق في عصرنا. وقد تناولنا في هذا المقال طبيعة النص المسرحي الحامل لبذرة التمسرح، متطرقين لكيفية العرض ومن ثمة تلقي المضمون المسرحي، مشيرين لما عليه الفضاء المسرحي. وقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في محاولة مناقشة إشكالية هذا المقال.

1/- النص المسرحي:

إن وسائل التعبير المسرحي يشكلها الزمن الذي تكتب فيه مسرحية وتؤدى على المسرح وبإسهام من الماضي، وفي كل بلد يخاطب المسرح الجمهور في عهده، الذي يصبح بمرور الأيام عصرا وكل عصر له أسلوبه، حتى لو لم نكن على وعي به لأننا نعيش فيه.

فالنص المكتوب لمسرحية هو نتاج شكلين من أشكال الأسلوب: هناك أسلوب كاتب المسرحية، وهناك أسلوب عصره. ونعني بأسلوب كاتب المسرحية الطريقة التي يكتب بها، واللغة التي يستخدمها، والصور التي يتوسل بها، وإحساسه بالشخصية والموقف والجو.[1]

كما يملك النص المسرحي ميزة دفع اللغة / الحوار لتحل في أجسام الممثلين، وهذه بدورها تنعكس على طبيعة النقد المسرحي ومضمونه وكيفية تلقيه وأدواته المنهجية، ومن ثمة كان لابد للخطاب النقدي أن يجد جسرا في خطابه للأنساق (العلامات) الأخرى التي تشتغل على الخشبة وتساهم في إنتاج المعنى وفهم المضمون، فالقراءة الحقيقية للمسرح هي التي تنصب على دراسة العرض بكل مكوناته، بما في ذلك النص في حد ذاته والذي يصبح أثناء العرض جزء من العرض نفسه، فهو يقرأ كجزئية من جزئياته، خاصة مع تعدد اللغات في العرض متجاوزة الحد النطقي للنص.

على أن اللغة في المسرح تتميز بخصيصة جوهرية هي إنها وسيط وليست انتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية، بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية[2].

فالمسرحية لا تقرأ كما تقرأ الرواية، إذ لابد على القارئ من إعمال متخيل في المسرح للمشاهد والمواقف، و" النص المسرحي ليس شيئا منتهيا، بل شيء يتحرك ويسعى إلى الاستمرار في العرض "[3]. على أن لغة النص وهي لغة طبيعية تترجم في العرض إلى لغات عديدة.

فالمسرح إذن لغة مرئية. وهذه اللغة المرئية نفسها هي ما أشار إليها " فليب فان تيجيم " في قوله: "لا مسرح بدون نص، ولا مسرح بدون ممثلين، ومهما كانت مخيلة القارئ فإنها لن تقدم له الانفعال الخاص الذي لا بديل له، والذي تحمله إليه تأدية أثر مسرحي، لنعطي الكلمة معناها القوي، معناها الصحيح، إن الممثل يؤدي بلغة نظرية وسمعية كلمات النص وصمته، إنه يترجمها بجسده، بوجهه وصوته، مظهرا الفاجع أو الهزلي بشكل أفضل وفقا لاتساع فسحة التأدية التي يتركها النص له ".[4]

2/- العرض المسرحي:

وعندما ننظر في العرض ضمن إطاره ومجاله الأدائي الرحب (بما في ذلك الأنماط الأدائية السلوكية والاجتماعية)، فإننا ندرك حينئذ في شكل متسلسل متتابع له دلالاته، وأن العرض يتسم بالدينامية والحركة المستمرة في الزمن بما في ذلك المتفرج ذاته.[5]

و " منطقة العرض المسرحي هي المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية: وهي عادة على خشبة المسرح. ولكن منطقة العرض المسرحي لا تقتضي أن تكون خشبة مسرح، كما أن المسرح لا يستلزم أن تكون له خشبة مسرح محددة ".[6]

ونلاحظ أيضا أن التواصل المسرحي ليس بسيطا كالتواصل العادي، فهو يمر بمنحنيات عديدة يتغير فيها النص المكتوب، ومن البديهي أن يكون هناك مرسل ورسالة ومتلق حتى تتم عملية التواصل، وغياب أحدها يحدث خللا أو إبطالا في عملية التواصل " فغياب المتلقي يبطل التواصل، فوجود الرسالة المسرحية في غياب الجمهور أمر غير معقول، لا يوجد مسرح إذن إلا إذا وجد التواصل "[7].

ففي المسرح هناك: مرسل (مؤدي أو ممثل) ـ مثير أو عرض ـ متلقي (متفرج ـ جمهور) ـ استجابة.

وتحديدنا للمرسل بأنه الممثل أو المؤدي لدور الشخصية لسبب مهم وهو تعدد المرسلين في العملية المسرحية، هل هو الكاتب؟ أم المخرج؟ أم الممثل؟ فالعملية معقدة نوعا ما، فالكاتب ينتج نصا يكون فيما بعد في العرض جزءا منه هو ولغته التي كانت أصلا مكتوبة في النص، بالتالي لغة النص هي واحدة من عدة لغات في العرض، وعليه لا يمكن اعتماد الكاتب هو المرسل الذي يرسل الرسالة التي يتلقاها الجمهور.

إن العلاقة بين الممثل والشخصية التي يجسدها هي من نوع خاص، والسؤال الذي قد أثير كثيرا يتعلق فيما إذا كان الممثل يخلق الشخصية من نفسه، من أحاسيسه الشخصية واختباراته، أم أنه يقوم بذلك في معزل عن حايته الشخصية بإجراء حسابات مدروسة؟[8]

الممثل بدوره في العرض ـ والذي هو جزء منه ـ يخاطب الجمهور في حالات قليلة فقط،وما عدا ذلك فهو يخاطب بقية الشخصيات المؤدية للأدوار معه أو يخاطب نفسه في المونولوج، فاتصاله بالمتفرج محدود فالممثل جزء من الرسالة لا مرسلها[9]، هذا بوضعه في الموقف الشامل لإجراءات الاتصال وإلا حضوريا فهو الأقرب لذلك من غيره.

هذا والعرض المسرحي لا يمكن أن يكون ترجمة لنص ولا توضيحا له (...) إن نقل (النصوص غير الكلامية) إلى المنصة ليس ترجمة، وإنما هو عملية تنفيذية، بالمفهوم الذي نتحدث به عن تنفيذ عمل موسيقى.[10]

وهذا يعني أن تنفيذ النصوص هو عملية إبداعية في المقام الأول؛ لأنه يتم به تحويل نظم العلامات من وسيلة موصوفة عبر اللفظ إلى وسيلة مرئية ومسموعة؛ أي إلى أنظمة علاماتية أخرى.[11] وقد تتطلب الرؤية العامة للعرض المسرحي إجراء بعض التغييرات في عملية التنفيذ الإبداعي بما يتناسب مع نظم العلامات التي يستخدمها المخرج في المسرح.

أما المخرج فهو الذي يقرأ رسالة الكاتب ليعد منها في نهاية المطاف رسالة ثانية هي رسالة العرض، وهكذا نجد أنفسنا أمام رسالتين ومرسلين مختلفين، رسالة المخرج والممثل وإن كانت رسالة الممثل ألصق بالجمهور منها برسالة المخرج الذي يعد العرض ليكون صورة إرساله هو الممثل، فإرسال المخرج موجه للمثل أكثر منه للجمهور.

ولأن الأصل في العملية التواصلية المسرحية هو العرض أو الحدث، فإن الحدث هو الجوهر؛ إذ ينطوي على الفعل ويصل بهذا الفعل إلى مستقبل الرسالة، كما أن لغة النص تنحل في الحدث بقدر ما ينحل الحدث فيها، وعلى قدر متساو من الشفافية والإيحاء والتأثير[12].

كما تتحكم الجدلية القائمة بين الدلالات الاصطلاحية والدلالات المصاحبة في جميع جوانب العرض، فهو يستخدم ـ أي العرض المسرحي ـ قائمة متناهية العدد من الدوال لتوليد عدد لا متناه من الوحدات الثقافية، فالدال المسرحي يمتلك قدرة توليدية فعالة تقضي إلى التعدد الدلالي الذي يميز العرض المسرحي، كما أن فكرة المشاهدة في حد ذاتها تعتبر مثالا لقوة توليدية فاعلة في الأداء.

3/- الفضاء المسرحي:

يرى (كريستوفر بالمه) أن الفضاء المسرحي يعني:

1- العوامل المعمارية للمسرح وللبناية بما فيها من صالة المشاهدين وغرف الممثلين.
2- شكل خشبة المسرح (غرفة التمثيل).
3- مكان الأداء المسرحي، ويتضمن اندماج المكان المسرحي في الفضاء المحيط به من المشاهدين.
4- غرفة درامية تشير إلى علم علامات المسرح الموضوع في النص الدرامي.[13]

كما أن للفضاء المسرحي دورا مهما للإسهام في تلقي المضمون؛ إذ ينعكس أثره في المسرح وفي المشاهدين، ذلك أم المحتوى (مضمون المسرح أو العرض) والحاوي (فضاء المسرح) متلازمان بشكل متفاعل ومتبادل.

وتتميز تلك البنايات بوجود كونين: الأول يتمثل في القاعة وهو كون واقعي، والثاني يتمثل في المنصة ـ الخشبة ـ وهو الكون الخيالي الوهمي[14]. وبما أن القاعة هي التي تمثل الصورة المصغرة للوضع الاجتماعي، فإنها توفر ـ في المسرح ـ الأرضية المناسبة لإعادة ترتيب المجتمع وصياغة نمط بنائه (صورة اختزالية للمجتمع في مستوى مكاني وظرفي واحد).

والواقع أن هناك علاقة بين الفضاء المسرحي والفضاء المرجعي (العادي اليومي)، لأن التعبير المسرحي في العادة ما يبدأ بالتعبير عن المكان الرسمي المسمى بالمسرح، ونعني بذلك المدينة أو القرية أو ما يوافق ذلك من زخم ثقافي وجمالي، ذلك لأن هناك تفاعل وتداخل بين الحياتي اليومي وبين الحدث الفني[15].

4/- تلقي المضمون المسرحي :

كما أن المسرح بالأساس يقوم على لقاء بين المؤدين (الممثلين) والجمهور (المتفرج الحاضر) وجها لوجه، في موقف يزيد من تعقيد وجود دوال مادية حقيقية على خشبة المسرح، ولهذا يختلف نظام الاستجابة في العمل المسرحي عنه في القراءة.

والجمهور هو العامل الأساسي في المسرح كالفضاء الدرامي والممثل، يقوم الجمهور بدور الإيجاز في المسرح لأن كل ما يحدث على الخشبة موجه ـ بطريقة أو بأخرى ـ إلى الجمهور. إذا تكلم الممثلون ـ على الخشبة ـ فالفرق بين كلامهم وبين حديث الحياة اليومية يكمن في تأثير كلامهم في الجمهور.[16] كما أن أحاديث المتكلم في المسرح قد أعدت بطريقة مدروسة من أجل الجمهور. وغالبا ما يدار الحوار بطريقة معينة تجعل فهم الجمهور له مختلفا عن فهم أحد الشخوص المسرحية. كما أن الجمهور يستطيع أن يعرف ـ إلى حد ما ـ أكثر عن وضع ما

في زمن محدد من الشخصيات. " كل هذا يكشف بطريقة مؤثرة عن مساهمة الجمهور في فعل الخشبة، ليس فعل الخشبة وحده يؤثر في الجمهور، بل الجمهور أيضا يؤثر في فعل الخشبة "[17].

وهناك نوعان من الجمهور فيما يتعلق بالأحداث المسرحية، الجمهور الأول هو طاقم العمل نفسه أو الفرقة المسرحية إثناء قراءتها للنصوص وإنتاجها لنصوص أخرى، سواء في التدريبات المسرحية أو في العرض نفسه، ويتمثل الجمهور الثاني في مجموعة المتفرجين داخل المسرح، والذين قد يسعون بدورهم وراء القراءات الأولية (للجمهور الأول)، وذلك من خلال حلقات تأويلية تؤدي بهم إلى تشكيل ما يسعون وراءه بما في ذلك ذواتهم (في هذا السعي وراء المعنى)[18].

ومن ثمة نجد أن ردود أفعال الجمهور نحو العرض تختلف كل حسب حالته الخاصة؛ إذ قد يرجع أحيانا إلى القدرات الفنية للجمهور؛ أي لمعرفته التي تقوم على معرفة الرموز الثقافية. ويمكن التعامل مع إدراك الجمهور للعرض المسرحي من وجهة نظر سوسيولوجية، على اعتبار أن العرض المسرحي هو عبارة عن مجموعة الأحداث الدالة، التي يقوم الجمهور بتفسيرها حسب معارفه علما أن هذه المدونات تحمل دلالات ثقافية متنوعة.[19]

والمشاهد يمتلك القدرة على إدراك الدلالات الثانوية الهامة أثناء عملية فك شفرة العرض، وذلك بتركيزه على القيم الثقافية العامة الخارجة عن نطاق المسرح، والتي تحملها بعض الأشياء أو طرائق الحديث أو أنماط السلوك.

لذا تطغى تلك الدلالات الثانوية في التوصيل المسرحي على الوظائف العملية في التعاملات الاجتماعية العملية الظاهرة ـ في الواقع ـ، فالأشياء في المسرح لا تستخدم إلا بالقدر الذي تؤدي به وظيفة دلالية.[20]

وقد يحصل وأن تكون الرسالة تفوق إمكانيات استيغاب المتلقي، فإنه هنا لا يلتقط " القصد "، وفي هذه الحالة فإنه لا يعير اهتماما لما يعرض أمامه، أو بعبارة أوضح يكون أمام رسالة لا يفهما، فهي أكثر غنا بالنسبة إليه، وهذا يعني أن هناك معنى يمر، يمكن للمتلقي أن يدركه بالإحساس والشعور، دون أن يدرك معناه؛ أي دون أن يخضعه للتحليل أو يعرفه.[21]

هناك تذوق مبني على الإحساس والشعور فقط دون إدراك جمالي، وهو الشيء الذي يسميه البعض بـ " وهم الاستيعاب اللحظي "؛ أي وقوف الجمهور عند حد الفهم السطحي فقط، كأن يشاهد طاولة مثلا على خشبة المسرح أثناء العرض، فلا يرى سوى وظيفتها النفعية المألوفة دون الدلالات الأخرى التي يمكن أن تعطى لها كتفسيرات حسب المقام في العرض.

كما أن الاستقبال أو التلقي يطرح مشكلا جماليا عادة ما يسمى بـ " فن التفرج " الشيء الذي " يقلب المنظور التقليدي للجمالية، فهذه الأخيرة تبحث في العمل الفني والمشهد عن البنى الدلالية، وتتغاضى عن البنى الذهنية والسوسيولوجية للجمهور وإسهامه في تشكيل المعنى "[22].

والوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي، لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة جماليا، وتستطيع كسب متلقيها، وما دام الخطاب اقتراحا جماليا، والجمالية رؤية ذاتية موجهة للآخر (المتلقي) فإن الخير هو الذي يملك حرية قبول رؤية الخطاب الجمالية أو رفضها.

ولأنه يدخل ضمن مفهوم أفق التوقع الذي يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبناء عليه تتحدد متعة المتفرج، والتي هي ـ أي متعة المتفرج ـ عبارة عن إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة، ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكبوتات التي هي مصادر للمتعة.[23]

كما أنه يمكن للناس أن يتصوروا بأن معظم الأشياء تصنع معنى حتى وإن لم تبد هذه الأشياء قادرة على صناعة المعنى، كذلك الجمهور في المسرح، تراه يبذل أقصى ما في وسعه من أجل جعل الكثير مما يعرض على خشبة المسرح وفي ظل فضاءه يعبر عن معنى ما، حتى وإن لم يكن مقصودا من طرف المخرج أو الممثلين باعتبارهما مرسلي الرسالة في المسرح.

في هذا الصدد هناك قصة لمخرج مسرحي سويدي، كان يعمل بمدرسة الدراما هناك، أجرى تجربة بأن أمر أحد طلبته ـ والذي هو اقلهم موهبة ـ بأن يصعد إلى خشبة المسرح ويقف دون إن يفعل شيئا يتعلق بالتمثيل أو أن يفكر في ذلك أصلا، وطلب في المقابل من طلبته أن يخمنوا معنى ومضمون ما يعرضه زميلهم، وبعد خمسة دقائق علت الضحكات في القاعة من طرف الجمهور وكان تعليقهم عما رأوا كالآتي:

- بأنهم لمسوا الحياة التراجيدية التي يعيشها الطالب في عصر التكنولوجيا، حيث يمتلئ بالوحدة والاغتراب.
- كذلك أعجبوا بتمثيله المؤثر، خاصة في مقاومته ورفضه مساومة الجمهور حين ضحكوا.
- بأنه كان عرضا مبهرا للرفض جرى تمثيله بشكل فائق.
- عبر الجمهور في الخير عما يشعر به من حزن عميق، بسبب المأساة التي يعيشها الفرد في السويد.

وهذا يبين لنا مدى قدرة جسد الممثل في المسرح على تقديم كل ما هو معقد من المعاني والرموز، باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وأفعاله، وسلوكياته على خشبة المسرح، فضلا عن أنه ينم عن الهوية الجنسية العرقية أيضا[24] ـ كما لاحظنا في المثال السابق ـ، كما أن بمقدوره التعبير عن المكان والزمان، وعن المحتوى القصصي من خلال أدائه الصامت وحركته ـ كما لاحظنا مع الطالب في خشبة المسرح ـ، والأهم من ذلك فهو يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى من سينوجرافيا وصوتيات إلى المتلقي.

ندرك أن عملية تلقي المضمون في المسرح معقدة وتلعب فيها عدة عوامل أدوارا مختلفة، من طبيعة الدال على خشبة المسرح إلى طبيعة الرسالة المرسلة من طرف المخرج وكذا الممثل، ثم المستوى الأدائي للمثل، ثم عامل الزمن سواء زمن أحداث المسرحية أو زمن المشاهدة، انتهاء بالجمهور الذي يزيد من تعقيد القضية لتنوعه الشديد من المختص في المسرح إلى الفرد العامي الذي لم تطأ قدمه حجرة الدراسة قط.

5/- تقديم نموذج:

الفضاء المسرحي في مسرحية " جثة على الرصيف " للمسرحي السوري سعد الله ونوس ودوره في تلقي مضمون المسرح.

ما سنقدمه في هذه القراءة المختصرة لجزئية من بين العناصر العديدة المساهمة في تلقي المضمون وهو الفضاء، وذلك في مسرحية " جثة على الرصيف "، هو عبارة عن نماذج للمسرحية في بعض أحداثها، لا أن تكون

قراءة مجملة أو تامة للمسرحية ككل، وإنما نود الوقوف عند كيفية تلقي بعض ما ترمي إليه المسرحية، ودور الفضاء بإسهامه في عملية التلقي.

هناك العديد من المفارقات التي لابد وأن توضع في عين الاعتبار أثناء تلقي المضمون، من ذلك أنه إذا كان العالم هو خشبة المسرح، فإن خشبة المسرح أيضا هي العالم، وهو أمر مفهوم ضمنا فيما يسمى بالاستعارة المسرحية.[25]

هناك مقولة أساسية في التحليل المسرحي، وهي " كل ما على خشبة المسرح علامة "، والعلامة بكل بساطة هي رابطة تربط بين الدال والمدلول، والدال هو مجموعة من العناصر المادية التي تكون العمل، في حين المدلول هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي.

في الوصف المكاني الذي يقدمه ونّوس في مستهل مسرحيته نجد مجموعة أولية من العلامات الدوال، وهي: مكان يشبه مسرح العرائس . بناية ورقية . حديقة رمزية . بقايا صحف . هرتان وبضعة فئران ميتة . جو يوحي بالصقيع الشديد.

القراءة الأولى للمتلقي هي أن هذه الدوال المتصلة بفضاء المسرح ضرورية لتوصيل دلالة معينة . مضمون .، هي عالم غير إنساني أو مصطنع يفتقد اللفة والدفء والحميمية؛ أي أنه عالم بلا روح.

ثم يشرع للمتفرج أن يطرح التساؤل الآتي مع ذاته، وهو لماذا هو عالم بلا روح؟ فيذهب إلى أن غربة هذا العالم تنبع من شعور أشخاصه بالاغتراب أصلا، فالمتسولان لا يملكان من هذا العالم أي شيء، وبالتالي لا ينتميان إليه، ثم الشرطي في أعماقه يكره مهنته لأنه يشعر بالخوف الدائم من المساءلة، ومن التورط في مشاكل لا يستطيع التصرف تجاهها، وأخيرا السيد يتبع رغبات كلبه، ويتخيل أن القانون هو مظلة أفكاره، فهو خادع ومخدوع في الوقت نفسه.[26]

كما يمكن اعتبار بناية الكرتون في المنظر الوحيد الذي يصور مكان الأحداث فهي كناية عن ضعف وهزال العالم الفاسد، المفعم بالاغتراب كما تصوره المسرحية، مما يمكّن المتلقي من إعطائه هذه القراءة، أو يمكن أن تفهم بشكل آخر لدى بعض المتلقين.

ثم إنه عادة ما يتم التركيز على العلامات البصرية . الدوال المرئية . سواء أكانت حقيقية حاضرة كالبناية الورقية ذات الحديقة الرمزية، أم كانت مجازية غائبة كالهيكل الخشبي المغطى بالرمل والزفت، فهذه العلامات البصرية الحاضرة يمكن أن تعمل على تنشيط الحواس في عملية التلقي وتقرب فهم المضمون أكثر من المشاهدة خاصة في العرض، أما العلامات البصرية المجازية الغائبة، فهي تعمل على تحفيز نشاط الخيال لدى المتلقي للإيحاء بحالة عاطفية أو انف+عالية معينة وهكذا.

وفي ختام هذا المقال نخلص إلى أنه من منظور الإشكال الذي تناولناه أن تنظيم العرض المسرحي بدأ يأخذ بوضوح متزايد مظهر البنية؛ أي نظام ديناميكي يتخلله حشد تناقضات دائمة الفاعلية قائم بين عناصر افرادية وعناصر مجموعية، وهذه التناقضات تبقي هذا النظام في حركة. ويبقى النص المسرحي مرهونا بالعرض وتلقي الجمهور الذي يلعب دور المستقبل والمؤثر في المخرج والممثل، قصد إعطاء تصور لأفكار النص المسرحي تتماشى وقابلية الجماهير الحاضرة في العرض. وهو أيضا بنية تتمظر أمام عين الجمهور المتفرج ووعيه دون أن

تكون مرتبطة بالواقع الوجودي من خلال أي من عناصرها، ولكن بتلك العناصر تشير مجازيا إلى كل الواقع الذي يحيط ويخلق إنسان مرحلة ومجتمع محددين.

الهوامش:

[1] - ينظر: أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 31.

[2] - ينظر: صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص 371.

[3] - سامية أحمد أسعد، سيميولوجيا المسرح (دراسة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع3، أفريل 1981، ص 69.

[4] - فليب فان تيجيم، تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص 19.

[5] - ينظر: جوليا هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط وسامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ط2، (د ت)، ص 33.

[6] - أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، ص 177.

[7] - سامية أحمد أسعد، مرجع سابق، ص 70.

[8] - ينظر: عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 57.

[9] - ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

[10] - ينظر: عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص 214.

[11] - ينظر المرجع نفسه، ص 214.

[12] - ينظر: وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997، ص 05.

[13] - ينظر: بالمه كرستوفر: مقدمة في علم المسرح، تر: على عبد الغفار فطوم، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2003، ص 258، 259. نقلا عن: عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم،2007، ص 178، 179.

[14] - ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة وفنون وثقافة، الجزائر، (د ط)، 2004، ص 97.

[15] - ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

[16] - ينظر: عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية، ص 59.

[17] - المرجع نفسه، ص 59.

[18] - ينظر: جوليا هيلتون، مرجع سابق، ص 35.

[19] - ينظر: مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص 56.

[20] - ينظر: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ، دار إلياس العصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 244، 245.

[21] - ينظر: مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص 56، 57.

[22] - المرجع نفسه، ص 59.

[23] - ينظر: ميسون علي، المتعة المسرحية (مقال)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع73، ربيع ـ صيف 2008، ص 161 ـ 163.

[24] - ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006، ص 35.

[25] - ينظر: وليد منير جدلية اللغة والحدث، ص 66.

[26] - ينظر: وليد منير، مسرحية جثة على الرصيف ـ دراسة سيميائية ـ (محاضرة)، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، طلبة السنة الأولى ماجستير، 2007، ص 1 ـ 4، (17 صفحة).

المصادر والمراجع:

1- أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

2- جوليا هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط وسامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ط2، (د ت).

3- سامية أحمد أسعد، سيميولوجيا المسرح (دراسة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع3، أفريل 1981.

4- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ، دار إلياس العصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت).

5- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.

6- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
7- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
8- فليب فان تيجيم، تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، 1985.
9- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة وفنون وثقافة، الجزائر، (د ط)، 2004.
10- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006.
11- ميسون علي، المتعة المسرحية (مقال)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع73، ربيع . صيف 2008.
12- وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997.
13- وليد منير، مسرحية جثة على الرصيف . دراسة سيميائية . (محاضرة)، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، طلبة السنة الأولى ماجستير، 2007، (17 صفحة).