

تمهيد

**طبيعة النص المسرحي
وطبيعة العرض**

النص المسرحى والأدب

يختلف النص المسرحى عن غيره من النصوص ذات الصفة الأدبية "كالقصة والرواية" وهى اللغة لأن طبيعة اللغة ووظيفتها وأبعادها فى المسرحية تختلف عن ذلك الذى تلعبه فى الأشكال الأدبية الأخرى.

فالقصة والرواية تتسمان بصفة "الفردية" سواء فى الإبداع أو التلقى "الإنتاج والاستهلاك" بحيث يمكن وضعها فى نموذج مبسط مبدع (مؤلف) - نص متلقى (قارئ). وهى عملية اتصال أحادية الاتجاه One Way Flow of Communication وتنتفى عنها صفة الاتصال المباشر بين المبدع والمتلقى فهى تعتمد على "أدب زمانى بحت، يبدأ وينتهى على المستوى اللغوى دون أن يتعرض لمحنة التحول إلى شئ مكاني. فاللغة والكلمة فى الرواية هى وسيلة التعبير الوحيدة سواء من خلال الوصف أو بعض الكلمات القليلة التى قد تأتى على لسان بعض الشخصيات.

وتتميز اللغة فى النص المسرحى "بخاصية جوهرية هى أنها وسيط وليست إنتاجاً نهائياً فى ذاته مثل الرواية، بل هى هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياه بإعادتها إلى الحركة ثانية. فالمسرحية إذا انطبق عليها اسم "المسرحية" فإنها تكتسب صفة "الجماعية من حيث الإنتاج والاستهلاك حيث سيتم تقديمها على المسرح من خلال جهود مجموعة من المبدعين، كما أنها ستقدم لجمهور الجماهير على اختلاف مستوياتهم النفسية والثقافية والاجتماعية، وهى بذلك ترتبط بعنصرى الزمان والمكان معاً حيث يتمثل عنصر المكان من خلال العناصر المادية التى تقدم مكان الأحداث وتتسم فى تركزينها من خلال عناصر خشبة المسرح ومكان تقديم العرض وهو بذلك نوع من الاتصال يمزج بين الاتصال الجماهيرى والاتصال الشخصى المباشر.

إن النص المسرحى الحقيقى يكتسب صفته "المسرحية" من خلال تقديمه فى عرض مسرحى أى من خلال تحويله من نص مكتوب فى كلمات إلى كيان مادى

يراعى فيه عنصر المكان والزمان، وتسهم فيه العناصر المرئية والمسموعة بدور كبير إلى جانب الكلمات، ولقد ارتبط النص المسرحى المكتوب منذ بدايته عند الإغريق بتقديمه في عرض مسرحى حيث كان المؤلف يكتب نصه مراعيًا ظروف وعناصر العرض المسرحى وهو ما يدعوننا إلى أن نعتبر النص المسرحى فيه شق أدبى من حيث اعتماده على اللغة ولكن هذا الشق الأدبى يكون محكومًا بمتطلبات العرض المسرحى التى تفرض اختلاف لغة المسرح عن لغة الأجناس الأدبية الأخرى.

لقد ظهر لدى بعض كتاب المسرح-منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر-نزعة إلى اعتبار ما يكتبونه من نصوص أدبياً صرفاً يقصر على القراءة فقط دون التقديم فى عرض مسرحى، وقد تعددت المصطلحات التى أطلقها النقاد على هذا النوع من المسرحيات مثل "المسرحية المقروءة"، "المسرحيات المغلقة"، "المسرح فى المكتبة" المسرح بين دفتى كتاب"، "المسرحيات الفكرية"، "المسرح التجريدي"، "العرض المسرحى فى مقعد "المسرح الذهني" وكل هذه المصطلحات تشير إلى عدم ضرورة تقديم هذه المسرحيات على خشبة المسرح والاكتفاء بقراءتها كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى. وقد برر كتاب هذه المسرحيات ذلك بأن قراءة المسرحية تتيح للقارئ التأمل وإعادة القراءة للأجزاء الصعبة فى النص مما يعطى قدراً أكبر للتواصل بين القارئ وأفكار المؤلف وهؤلاء المؤلفون يعتبرون المسرحية فكراً فقط وهم يقدمونه لجمهور معين يستطيع التوصل إلى تلك الأفكار والتفاعل معها غير أننا إذا بحثنا عن الأسباب التى أدت إلى ظهور نزعة القراءة فى المسرح لوجدنا ما يلي:

لقد سعى عديد من الكتاب غير المتخصصين فى المسرح وغير الملمين بتقنياته إلى كتابة نصوص مسرحية فقد تحول عديد من الشعراء وكتاب القصة والرواية على سبيل المثال هو أن المسرح يستبدل السرد بالحوار "وفى الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ما يؤكد هذا المفهوم فمعظم الشعراء والروائيين العظام فى هذا

القرن سَعُوا إلى كتابة المسرحية، من أمثال شيللي، براوننج، وتينسون، وسوينبيرن، ستيفنسون، وكونراد، وجورج مور، وهاري، لكن عدداً كبيراً من هذه المسرحيات لم يكن يصلح للأداء على منصة المسرح، برغم تشجيعها بالفكر، والخيال والجمال، بل إن الروائي العظيم هنري جيمس لم يستطع مقاومة إغراء الكتابة للمسرح، فكتب المسرحية تلو الأخرى، لكنه في النهاية عبر عن خسرتة الشديدة لعدم مقدرته على كتابة مسرحية واحدة حية تستحق هذا الاسم.

ونظراً لعدم إلمام هؤلاء الروائيين بتقنيات المسرح وطبيعته وتحميلهم للنص بكم كبير من الأفكار والفلسفات وسيطرة الوصف والكلمات على النص فقد كانت هناك عدة احتمالات يتعرض لها النص:

أ. ألا يقبل المخرجون والممثلون على تقديم هذا النص في عرض، ويظل النص حبيساً في الكتاب.

ب. قد يسعى لقائم بالإخراج إلى تقديم النص في عرض بشرط تخليصه من بعض العناصر الزائدة والمكررة والوصفية وإضافة عناصر مسرحية، خاصة مع تطور تقنيات خشبة المسرح في القرن التاسع عشر. وهو ما سيعتبره المؤلف تعدياً على أفكاره وفلسفته في فترة طالب فيها المؤلفون أيضاً بحقوق الملكية الفكرية "فالشاعر أو القصصي الذي يريد الكتابة للمسرح لا يستطيع أن يأتمن الممثلين والفنيين والمخرجين والمنتجين على عمله. إذ إن هؤلاء يصرون على التدخل بمواهبهم في هذا العمل الذي هو وليد موهبته المستقلة الفردية.

ج. أن يقدم النص كما هو في غرض ومن لن يلق النجاح الجماهيري المطلوب. ويشير أندريه فينستين في كتابة "تاريخ المسرح" إلى أن السبب الذي دعى "ألفريد دى موسيه" للمناداه "بالمسرح المقروء" هو فشل مسرحية "ليلة فينيسيه" ، أن تعبير "العرض المسرحي في مقعد" يرجع إلى سنة ١٨٣٢ إذ استخدمه ألفريد دى موسيه على أثر السقوط الشنيع الذي صادفه عرض إحدى مسرحياته والتغنى

بالفكر واعتباره أساساً للمسرح وللفن بوجه عام، قد ظهر على شكل موجه قوية بين تيارات الحركة المسرحية الفرنسية في السنوات العشر الأخيرة من نفس القرن الماضي، والمناقشات والخصومات التي قامت من قبل ألفريد دي موسيه وامتدت إلى ما بعد موجه "التغنى بالفكر" متوغلة أيضاً في القرن العشرين، كانت في معظمها مناقشات وخصومات تدور حول النص الأدبي وعناصر تحقيق الحياة الحسية لهذا النص.

إن قراءة المسرحية في حد ذاتها تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى حيث إن المسرحية ترتبط بالشخصيات الفنية وسماتها وخصائصها وصراعاتها وهي عناصر تحتاج إلى عنصر التمثيل أو التجسيد على الأقل في مستوى الخيال وهو أمر غير متاح لدى القارئ العادي وهو ما يشير إليه المؤلف أو جست سترندبرج: "إن قراءة النص المسرحي، إنما هي بمثابة قوادة لنوته موسيقية، فهي مهارة صعبة، ولا أعرف الكثيرين ممن لديهم قدرة السيطرة عليها مع أن عديداً منهم يؤكد أنهم متمكنون منها. كما أن عديداً من الأعمال الدرامية الجيدة لا يمكن قراءتها والحكم عليها في كتاب إذ إن هذه النصوص تراعى عناصر خشبة المسرح وخاصة إبداعات الممثلين مما يجعلها تبدو ناقصة ولا تكتمل إلا بعد تقديمها في عرض.

يمكننا بذلك أن نفرق بين نوعين من النصوص الأول: نوع تغلب عليه الصفة الأدبية بحيث تسيطر عليه الكلمة "والكلمة الشعرية خاصة" هذا النوع من النصوص يمكن أن نعتبره أدباً طالما ظل في حالته المكتوبة على الورق، فإذا بدأ العمل عليه لتقديمه في عرض تنتفى عنه الصفة الأدبية ويكتسب الصفة الدرامية المسرحية، فالنص "هو مخطط أولى لحدث محاكى ما، ولكنه ليس هو بذاته بعد دراما بمعنى الكلمة، فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما. أما العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد "العرض، أو التمثيل.

النوع الثاني: هو النص الذى يراعى تقنيات خشبة المسرح وهو ما اصطلح عليه حديثاً فى فترة الستينيات "بالميتاتياتر" وهو ما سندرسه بالتفصيل لاحقاً، وهذا النوع من النصوص يكتب للعرض المسرحى فى الأساس ويمكن اعتباره "مجرد سيناريو أو هيكل أعد ليمأله الممثلون والمخرج والمناظر والملابس" . وفى كلا النوعين من النصوص فإنهما يرتبطان بالعرض المسرحي. فكلمة مسرحية أو دراما لا يكتسبها النص إلا من خلال العرض، فالمسرحية كتبت لتعرض وهذه الغاية هى التى تكتسبها صفة المسرحية، لذا فلا يمكن أن تكون الصفة الأدبية مطلقة مجرد أن النص يستخدم الكلمات والإيقاعات الشفاهية والصور الشاعرية، ولكن صفة الأدبية هن مشروطة وتختلف عن أنواع الأدب الأخرى "فالمسرحية ليست أدباً، بل هى أدب ضمن شروط المسرح". أى ضمن متطلبات العرض وشروط خشبة المسرح.

لقد تغيرت نظرة المؤلفين أنفسهم إلى نصوصهم من حيث سيطرة النظرة الأدبية عليها وهو ما نلمسه فى النتائج التى توصل إليها ميشيل فينافرل فى المسرح الذى أجراه على ثلاثة وسبعين مؤلفاً مسرحياً فرنسياً حول نصوصهم هل يعتبرونها أدباً ومادة للقراءة أم يفضلون تقديمها فى عرض حيث "تم تقسيمهم إلى استقلالين للنص ١٣% وتكتليين للنص والعرض ٢٢%، وراديكالين (المسرحية توجد فقط كعرض ١١%، والأغلبية العظمى هم المتعاشون (المسرحية ليست مادة للقراءة فى حد ذاتها لكنها مع ذلك يمكن أن تقرأ ٤٣%". وبذلك تكون الأغلبية تميل إلى ربط النص بالعرض المسرحي. فالنص المسرحي لا يتحقق إلا بالعرض رغم إمكانية قراءاته.

العرض المسرحي:

لقد سيطرت النظرة الأدبية للنص المسرحي منذ القرن التاسع عشر ووجدت طريقها أيضاً في القرن العشرين وما زلنا حتى اليوم نسمع من يردد فكرة أن المسرح أدب رغم جهود العديد من المخرجين والمنظرين أمثال كريج وأيبا ومييرهولد وأرتو وغيرهم في تغيير النظرة وقد أثرت هذه الجهود ووجدت من يناصرها على المستوى النقدي أيضاً من خلال السيمولوجيا.

"لقد نشأت السيمولوجيا كرد فعل للطغيان النصي، وعادة أن المسرح ليس إلا شكلاً أدبياً. حيث سعت إلى الفصل بين الأدب والمسرح ووصبت إلى محاولة التوصل والتي ترجع إلى القرن التاسع عشر والتي تنظر إلى المسرح باعتباره نصاً أو كلمة.

"(و) على الرغم من وجود عدد كبير من الإسهامات النظرية والعملية التي تطرقت للعرض المسرحي، فإن هذه الإسهامات كلها، على تباينها وتنوعها وكثرتها، لا تصوغ نظرية مسرحية تتناسب وعصرنا الحالي، الذي إختلطت فيه المفاهيم وتباينت فيه التصورات فيما يختص بالعرض المسرحي.

والمؤلف هنا يشير إلى أن طبيعة عصرنا الحالي وفلسفته القائمة على تعددية الآراء ونسبية الحقيقة واختلاف وجهات النظر. وكذلك طبيعة الفن تقوم على عناصر ذاتية في شق كبير منها، وتعقد الحياه والتركيبية الإنسانية المعاصرة وسيطرة التربة الفردية عليها تجعل حصر العرض المسرحي في نظرية واحده أمراً صعباً، بل إن العرض المسرحي يتطلب عدداً من النظريات التي قد تتعارض وتختلف مع بعضها البعض أحياناً فعناصر العرض المسرحي متعددة وتباينه ويسهم كل منها بقدر ما في صياغة العرض وكل عنصر منها تختلف توجهاته وتعدد من حيث التقنيات والأهداف والعلاقة بعناصر العرض الأخرى. وإذا كانت جهود المؤلفين عن نظرية للعرض المسرحي قد انصبت على دراسة علاقة النص/ الإخراج/ العرض باعتبارها

القضية الأساسية فإننا سنحاول دراسة هذه العلاقة من خلال تطور المفاهيم في القرن العشرين.

عند دراستنا لعلاقة النص/ الإخراج/ العرض تواجهنا الحقائق التالية:

١- المسرح فن جماعي:

لقد أفصح المسرح عبر فترات تطوره المختلفة مساحة كبيرة لكل عنصر من عناصر العرض المختلفة (النص، الممثل، الموسيقى، التشكيل، الإخراج) لكي يصبح هو العنصر المهيمن على المسرح. ولكن الحقيقة الوحيدة التي يمكن أن تتوصل إليها من خلال دراستنا لتاريخ المسرح، هي أن فكرة السيطرة تصبح فكرة مؤقتة سرعان ما يعود المسرح إلى نظرتة التركيبية المكونة من جميع عناصره وعلاقتها المتداخلة مرة أخرى. فالمسرح ابن غير شرعي ينجبه أشخاص كثيرون". وفي عصرنا الحالي فإن عنصر الإخراج هو العنصر المهيمن على المسرح ونتج عن ذلك نوعاً من الصراع بين المؤلف (صاحب النص) ومؤيديه من جهة، والمخرج ومؤيديه من جهة أخرى. "وعادة ما يكون هذا التراع بحجة أولوية الصراعات من أجل الأفضلية. لعبة شخصية مقنعة للاستحواذ على السلطة من جانب الكاتب، أو المخرج من جانب آخر.

لقد حسم هذا التراع "مؤقتاً" لصالح المخرج باعتباره صاحب العرض والمسئول عنه. وقد انحاز المخرج إلى مجال إبداعه وهو المجال المادى المكون من عناصر خشبة المسرح وهو ما أزعج المؤلف الذى كان نصه وأفكاره فيما مضى همت العنصر الرئيسى المسيطر على المسرح، ولكن المسرح هو الفن الوحيد الذى يملك وجوداً ثنائياً. وهذه الثنائية تتمثل فى الجمع بين الشق الأدبى المتمثل فى الكلمات والأفكار المعبرة عن الفعل، وشق مادى (مسموع ومرئي). فإذا كانت الدراما فى الأساس تقوم على الفعل، فإن "الكلمات عندما ينطقها الممثلون تتحول

إلى علامات ممتزجة بالإيماء والحركة، أى أن التمثيل يعيد ترجمة الكلمة إلى الفعل الذى كانت قد حلت محله".

إن المسرحية إذا أحسن تقديمها على خشبة المسرح فإن أسلوب إخراجها وتمثيله يصبح جزءاً لا يتجزأ من العرض المسرحي، حتى أنه يصبح من المستحيل فصل أسلوب الإخراج عن نص المسرحية نفسها". ولهذا فإن عمل المؤلف والمخرج لا يناقض كل منهما الآخر، حتى لو اختلفت وجهات النظر بينهما.

٢- تغيير علاقة المؤلف بالنص:

ثم مقولة قديمة غير محددة التاريخ تنص على أن "الكاتب ليس هو المؤلف الوحيد لمسرحيته، إن المؤلف يتخيل مسرحية أولى ويكتب مسرحية ثانية والممثلون يؤدون ثالثة والجمهور يسمع إلى مسرحية رابعة".

إن المقولة لم تذكر وجود المخرج أو دوره مما يشير إلى أن الفترة التي قيلت فيها كانت هي فترة سيطرة المؤلف أو قيامه بمهمة تنفيذ العرض، وقد أكدت الدراسات الحديثة صدق هذه المقولة من خلال دراسة تأثير عنصر "اللاوعي" على إبداع المؤلف، وأن هذه التأثيرات تسهم إلى حد كبير في إثراء العمل الفني. وقد ساهمت فكرة اللاوعي في تغيير النظرة إلى علاقة المؤلف بنصه الذى يكتبه حيث لإنتهت الدراسات إلى أن العمل الفني يتجاوز شخصية مبدعة.

لقد نبه باختين خلال دراسته عن "الخطاب والفعل" إلى الخاصية الكرنفالية Carnavalesque في النص الأدبي ١٩٢٩. والتي خفقت من التربة العضوية التي سلم بها السابقة عليه من الرومانسيين والنيويين والشكليين. (حيث كانت نظرهم إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية أو أبنية متكاملة يمكن ضم نهاياتها السائبة آخر الأمر في وحدات جمالية) - حيث أكد باختين على "أن

الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات وذلك منظور يترك المؤلف في وضع أقل هيمنة بكثير من حيث علاقته بكتاباتة". كما فرق باختين بين النص أحادي الصوت Monophonic والنص متعدد الأصوات Polyphonic حيث تعدد الأصوات فيما بينها ويغيب فيها صوت المؤلف أو يكون أحد الأصوات الموجودة داخل النص.

لقد فتحت آراء باختين الباب أما الدراسات النقدية لدراسة النص بمعزل عن شخص مؤلفه حتى وصلت إلى إعلان "موت المؤلف" عند رولان بارت. حيث إن "الكاتب الدرامي يعد غائبا عن العمل الدرامي فهو لا يتكلم وإنما يفجر الحوار، إن العمل ينتسب للمؤلف فقط في مجمله ولكن هذا الارتباط بينهما يمثل عنصراً ثانوياً في وجود العمل الدرامي وحقيقته.

وقد بنى بارت وجهة نظره على فكرة "التناص" (*) حيث لا توجد كتابة أصلية أو خالصة دون وجود تأثيرات من كتابات السابقين ونصوصهم وأفكارهم وأساليبهم وحتى لغتهم في بعض الأحيان سواء على مستوى الوعي واللاوعي. إن الفصل بين المؤلف والنص قد ساعد في هدم فكرة تقديس النص المكتوب لصالح العرض المسرحي وحرية المخرج في التعامل مع النص.

٣- تغيير مفهوم الإخراج:

يكتنف مصطلح الإخراج نوع من عدم التحديد مما جعل عدداً من المؤلفين يهتم بدراسة ما تعنيه كلمة "الإخراج" والمثال على ذلك الدراسة التي قام بها الفرنسي أندريه فانستين حيث قام بعمل استطلاع رأى على المسرحيين الفرنسيين حول كلمة إخراج Mise en scene ضمنه في كتابة المنشور عام ١٩٥٥ بعنوان et

(*) التناص:- إستخدمت "جوليا كويستيفا" مصطلح التناص في البداية للدلالة على تعدد الأصوات في الشعر. ثم تطور للدلالة على التشابك بين النصوص على كافة المستويات.

Le mise en scene Theater.sa condition Esthetique وكانت الإجابة السائدة أنه يعنى "إعداد" للعرض المسرحى المقدم، أو أنه أيضاً؟ مرحلة من مراحل ترجمة العمل الأدبي وتقديمه فوق خشبة المسرح.

تشير كلمة إخراج فى الإنجليزية إلى نوع من السيطرة والمسئولية حيث أن to direct يعنى To Control and be in charge "وفى البولنديه كما فى الروسيه والألمانيه، ثمة مصطلح قريب من هذا المعنى يجعل من المخرج مصوراً وصاحب إبداع ومفسراً، فالبولنديه Inscizator وبالروسيه Postanowka وبالألمانية Inszenierung.

أما فى معجم المصطلحات الدرامية فى مصر فقد فرق إبراهيم حماده بين كلمتي Directing، New stage craft فكلمة Directing بمعنى إخراج "هو عملية تحويل النص الدرامى من المجال المقروء- أو الشفاهي. إلى المجال المنظور والمسموع- كى يستهلكه متفرجون، ويقوم بعملية التجسيد هذه مخرج- أو مخرجون بوسائل تنفيذية أساسية يأتى فى مقدمتها الممثلون، المزيح بإمكانه". أما New Stage Craft وترجمتها كما هو موضح بالمعجم (الإخراج الحديث- حركة) "وهو أسلوب حديث فى الإخراج المسرحي، يهدف إلى إيجاد معادلة إيقاعية سليمة بين العناصر المكونة للعرض المسرحي، المنظر المسرحي، الإضاءة، الموسيقى، الكلمة، الإيماءة، الحركة... إلخ ويعتمد هذا الاتجاه على البتاعد عن الواقعية.

وبشكل عام فإن مصطلح الإخراج تختلف حوله الآراء، وإن كان الرأى الشائع هو اعتباره محاولة لتجسيد نص أدبي على المسرح من خلال وسائل مادية، وهذه المحاولة تنحصر بين مجرد تنفيذ أو التحويل من الشكل المكتوب إلى الشكل المنطوق أو التفسير فى أحسن حالاته. بل إن مصطلح التفسير نفسه يحمل كثيراً من الخلط وعدم الوضوح.

لقد سيطرت على المسرح لفترة زمنية طويلة فكرة أن المخرج ما هو إلا شخص عارض - منفذ - طرق أبواب المسرح ليسرق حق المؤلف والممثل في الوجود "وقد ظل مظهر الإخراج محتزلاً لفترة طويلة حتى اللحظة التاريخية التي بدأ فيها الذكاء المركزى (المخرج) في التحكم في توليفة (العرض)، مؤكداً أيضاً مقولة استقلال فن المسرح. وانفصاله عن الأدب ليصبح دور المخرج تقديم رؤية فنية متكاملة باستخدام عناصر المسرح كلها (النص) التمثيل، الحركة، الإضاءة، الموسيقى، الديكور، وليصبح المخرج مبدعاً بل مركز الإبداع المسرحي.

رغم أن إبداع المخرج هو حقيقة تاريخية أثبتها التجارب العملية فإن الموقع المحدد للخط الفاصل بين المسؤوليات الإبداعية التي للمؤلف وتلك التي للمخرج أصبحت معضلة شغلت عديداً من المخرجين". كما أصبحت المسألة مثارة بشدة على الساحة النقدية، وأهم ما طرح في مسألة الحدود الفاصلة بين عمل المؤلف والمخرج هو مفهوم التفسير.

فقد فرق الكسندر دين في كتابه "أسس الإخراج المسرحي" بين عمل المؤلف والمخرج (ف) المؤلف المسرحي في المسرح هو وحده الفنان المبدع الخلاق. أما المخرج والممثل ومصمم المناظر ففنانون مفسرون. وبذلك ينفى "دين" عن المخرج صفة "الإبداع" واستبداله "بالتفسير" فالتفسير من وجهه نظره ليس إبداعاً ولكن المبدع هو الذى يبتكر شيئاً جديداً خالصاً وهو المؤلف. وإذا ربطنا وجهه نظر دين ومفهوم التناس في النص المسرحي فإننا بلا شك سننفي صفة الإبداع عن المؤلف ولكننا بدلاً من ذلك ستدرس طبيعة الفن وفهوم التفسير.

التفسير فى المسرح:

"إن تاريخ الفن فى العالم عبارته عن محاولات متصلة من جانب الفنانين لحل مشكلتهم الأزلية مع شكل فنهم. فالمضمون واحد (...) المضمون دائماً لا يخرج

عن حياة الإنسان، حياة الناس وعلاقاتهم ببعضهم البعض، وتصوير هذه العلاقات من زاوية جديدة، زاوية خالصة. فالعلاقات في ضوء جديد، وغالباً ما يكون ضوءه الخاص، وهذه الخصوصية هي التي تضيء على المضمون حدثه ومن ثم شكله الجديد. وهذا هو ما يفعله المؤلف منذ عصر الإغريق حتى اليوم. فالموضوع مستمد من الحياة حتى النصوص الإغريقية مستمدة من الأساطير التي صاغها المجتمع في تفاعله مع الحياة ولكنها تقد وجهه نظر المؤلف في مجموعة العلاقات التي تتضمنها ويقدمها ويصوغها في شكل فني يتكون من حدث وتتابع الكلمات وصراع الشخصيات والأفكار.

إن المخرج أيضاً يسعى إلى حل مشكلته مع شكل فني حيث يعيد تكوين العلاقات من جديد باستخدام وسائط جديدة للتعبير عن وجهة نظره وهذه الوسائط أو الوسائل تتضمن كلمات المؤلف إلى جانب العناصر التشكيلية، وشكل العرض هنا ليس مجرد إطار خارجي للمضمون أو النص. فالنص في حالته المكتوبة له شكله الخاص. الذي يتغير في العرض المسرحي ولكن الشكل في أدنى حالاته يرتبط بالمضمون حتى وإن كان المقصود به مجرد ناحية جمالية "فكل شكل جميل هو فكرة جميلة.... ونحن إذا أمعنا النظر وجدنا عناصر الشكل داخله في المضمون.

ودون الدخول في قضية علاقة الشكل بالمضمون التي أثارت جدلاً واسعاً بين أصحاب الفلسفات "المثالية والمادية" وكذلك بين المذاهب الفنية المختلفة في الفن عامة دون أن تستقر على حل مقنع لها. فإننا نؤكد هنا أن النص المسرحي هو عمل فني له شكله الخاص القائم على التتابع "الكلمات"، وأن العرض الذي يقدمه المخرج هو عمل فني له شكله المختلف القائم على الجمع بين فنون "التتابع" وفنون "التشكيل"، فالمشهد في العرض المسرحي بما يتخلله من عناصر تشكيلية "يقوم بدور مجموعة من العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية، وهي علامات متجددة ومتعددة المصدر، وبنفس القدر الذي يمكن أن تكسب به النص

اللغوى حيوية وحضوراً. ربما أدت إلى حرق أطرافه أو تعديل دلالاته أو تبديل اتجاهه. فالمرحج يعيد تكوين العلاقات التي يستمد بعضها من النص كما يقدم مجموعة من العلاقات الجديدة التي تقدم الشكل الذي يقدم فيه العرض كالعلاقات بين الشخصيات على مستوى الحركة والتشكيل وعلاقات الشخصيات بالفراغ والديكور والإضاءة... إلخ وبذلك فالمرحج مثله مثل المؤلف يقدم مجموعة جديدة من العلاقات باستخدام وسائل صوتية ومرئية يدخل ضمنها النص المسرحي بما يتضمنه من علاقات أيضاً.

التفسير أو التأويل:

ترتبط كلمة "التفسير" بوجود شئ ما غامض أو غير محدد يحتاج إلى نوع من الفهم والدراسة ولذلك فقد ارتبط "فهم النص" بنظريات التفسير المختلفة والتي يمكننا الاستفادة منها في الوصول إلى مفهوم التفسير وأساليبه إلى جانب الدراسات التي قدمها التفكيكيون والسيميولوجيون واهتمامهم بما يسمى "نظريات التلقي". وينطلق اهتمامنا بهذه الدراسات من أن المخرج المسرحي في تعامله الأول مع النص المكتوب يقوم على أساس التلقي. فالمرحج عند قراءته للنص المكتوب الذي سيعمل عليه يصبح متلقياً يقوم بعملية "تفسير للنص" من خلال فهمه وتحليله وهو في ذلك يتساوى مع الناقد أو الدارس الذي يحاول تفسير النص ولكن المخرج لا يتوقف عند حد التفسير فقط، ولكن تتبعه عملية مركبة لتوصيله وتأكيد من خلال مجموعة من العلاقات الفنية بين عناصر العرض المختلفة، فهمه المخرج ووظيفته ليست هي التفسير فقط ولكن كيفية تقديم هذا التفسير على خشبة المسرح في إطار جمالي مختلف عن ذلك الموجود في كلمات النص.

لقد تعددت نظريات وأساليب التفسير في إطار علم التفسير ونظرياته Hermeneutics والمعنى الدقيق لهذه الكلمة هو فن تفسير النصوص

Interpretation أى تحديد معانيها. خصوصاً من خلال مجموعة ثابتة من القواعد rules وفنون الصنعة Techniques كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظريه أدبية أو قانونية أو دينية تحكم مسار التفسير.

لقد ارتبط التفسير منذ القدم بالدين، وتشير بعض الدراسات إلى بداية التفسير في القرن الأول الميلادى حيث بدأت المدرسة السكندرية بالتفسير اليهودى والهيلينى لاستنباط الدلالات الدينية المستتره لكتب هوميروس، باستخدام "التفسير المجازى الرمزي" وانتقل بعد ذلك لتفسير الكتاب المقدس حيث كان التفسير يتم على ثلاثة مستويات هي: المعنى الحرفي، الدلالة الرمزية، المغزى اللغوى الأخلاقي. وقد طور القديس أوغستين وجريجورى العظيم هذا المنهج بإضافة مستوى رابع وهو المستوى "الروحي" أو "الباطني" وقد ظل هذا المنهج "المنهج الرابعى للتفسير" سائداً فى العصور الوسطى واستمر حتى القرن السابع عشر. كما ظهر اتجاه آخر لتبسيط تفسيرات الكتاب المقدس وهو "الاتجاه البروتستانتى" الذى يرى أن الكتاب المقدس واضح ويفسر بعضه بعضاً.

لقد شهد القرن الثامن عشر ظهور أساليب جديدة لتفسير الإنجيل نتيجة للضغوط العلائقية والعلمية التى طرحت عديداً من التساؤلات التاريخي حول النص المقدس ومصدره. وأصبحت النظره إلى الكتاب المقدس بوصفه نصاً له طابع أدبي عاملاً مساعداً لاستخدام الأساليب الفنية المستخدمة فى شرح وتفسير الكتاب المقدس لشرح وتفسير النصوص الأدبية المختلفة.

لقد أدى انتقال أسلوب التفسير والشرح من الكتاب المقدس إلى النصوص الأدبية (باعتبارها نصّ مشابهاً يستخدم نفس الوسيط ويخضع لنفس الخطوات، إلى إكساب النص الأدبي صفة القداسة مع بدايات القرن التاسع عشر حيث تم إعادة صياغة "علم التفسير" باعتباره مفتاحاً لفهم الأدب والعلوم الإنسانية بصفة عامة.

يرتبط التاريخ الحقيقي لنظرية التفسير الحديثة بالألماني فريدريش شلايرماخر (١٧٦٨-١٨٣٤) Frdrich Schleirmacher وهو فيلسوف ديني ارتبط بالحركة الرومانسية الألمانية وقام بترجمة محاورات أفلاطون. ومن أهم مؤلفاته كتاب "علم التفسير العام" وقد حدد مفهوم التفسير بأنه "فن الفهم" وفرق بين التفسير النحوى الذى يعتمد على قواعد اللغة والتفسير الفنى "أى النفسى Psychological" و"إنتهى" إلى أن المفسر تمر به لحظات نبوئية استشفافية Divinatory تمكنه من فهم فردية المؤلف من خلال أسلوبه.

وبذلك فقد أكد شلايرماخر على المؤلف والجمهور معا حيث يختلف التفسير باختلاف اللحظات الاستشفافية التى بها المتلقى (الجمهور) والتى تخضع بدورها لعناصر تكوينيه السيكلوجى كما تجاوز شلايرماخر بذلك حدود القواعد اللغوية إلى الاهتمام بطبيعة التفسير ذاته. "فلكى يفهم النص أياً كان نوعه لا بد للجمهور أن يعايش تجربة غريبه عنه، ويجب على الجمهور كذلك أن يتابع تجربة المؤلف ويمر بها لأن المؤلف إبتداع النص، والنص ذاته إعادة بناء خياليه ... ويتغير معنى النص مرة تلو الأخرى. وقد سمى شلايرماخر عملية إعادة بناء هذه "الفهم".

لقد أثرت آراء شلايرماخر فى "فيلهلم ديلشى Wilhem Dilthey" (١٩٣٣-١٩١١) وهو فيلسوف من فلاسفة العلوم الاجتماعية والتاريخى وناقد أدبى قدم منهجاً للعلوم الإنسانية من خلال التفسير. وقد اعتبر ديلشى (الفهم) أساساً للمعرفة. وميز بن التفسير عند رجل العلم والفهم فى العلوم الإنسانية واعتبر أن "البعد التاريخى" هو الوسيلة التى تكسب العلوم الإنسانية موضوعية مثل تلك التى تتوفر للعلوم الطبيعية فالبعد التاريخى هو الذى يعطى المنهج العلمى للتفسير. وقدم ديلشى مصطلح Hermenevtic Circles والذى يشير إلى أن فهم النص يتضمن علاقة جدلية دينامية بين النص ككل وبين أجزائه.^{٤٤} إن عملية الفهم إذا، هى عملية تناوب وتبادل مستمر بين الكل والجزء، وهى عملية لا يمكن استكمالها قط.

وبعبارة موجزة، نستطيع القول بأن الدراما- على خلاف الأشكال الفنية الأخرى هي ذلك الفن الذى يدنو كثيراً من الظروف التى يجب أن نفهم خلالها تجربتنا الذاتية التى تقرب منا حتى وقت حدوثها.

لقد أسهمت الفلسفة والأنثربولوجى وعلم النفس والتحليل النفسى ونظريات الاتصال بجهد كبير فى تطوير المنهج التفسيرى فى القرن العشرين. وقد شهد القرن العشرين فرعين رئيسيين لعلم الهيرمنيوطيقا.

الأول أسسه الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر Heidegger الذى ربط بين اللغة والتعبير فاللغة عنده ليست مجرد وسيلة للتعبير ولكنها التعبير نفسه. أى أنه يتفق مع ما يسمى بفلسفة التعبير اللغوى التى ترد الفكر كله إلى اللغة وتخطاها إلى الوجود وطبيعة وطرق إيضاحه. فعملية التفسير نفسها تؤدى إلى إدراك الوجود. ومن ثم إلى إدراك الوجود المجرد... أى أن هايدجر يرفض فكرة التوصل إلى المعنى الكلى عن طريق ضم معانى الأجزاء، ثم فهم معانى الأجزاء من جديد من خلال التفسير الكلى للنص، وهى الدائرة القديمة التى كان يطلق عليها اسم دائرة التفسير الكلى للنص، وهى الدائرة القديمة التى كان يطلق عليها اسم دائرة التفسير Hermeneutical Circle ويحل محلها "دائرته" الجديدة التى تفترض دائماً الوجودى المتأصل فى النفس والفطري.

وقد كان تأثير "جان بول سارتر" وهو أحد تلامذه هايدجر- كبيراً فى مجال المسرح. حيث عمل منذ ثلاثينات القرن العشرين "لكى يجمع بين جناحي علم الهرمنيوطيقا: وهما تحليل هايدجر الوجودى ونقد الأيديولوجيا اليساري.

والفرع الثانى الرئيسى لهرمنيوطيقا القرن العشرين يتزعمه الناقد المعاصر جورجين هيرماس Gergen Habermas الذى اهتم بدراسة لغة الاتصال ونقد الممارسة الاجتماعية والتعبير الثقافى. والسؤال الملح الذى يطرحه هو: إلى أى مدى تسخر أساليب استخدام اللغ فى السيطرة على المجتمع بما فى ذلك استخدام اللغة

ومعانيها بواسطة وسائل الإعلام؟ وهل يتسنى للفن، وخاصة ألوان الفن العام مثل المسرح، أن تلعب دوراً دوراً نقدياً في هذا المجال؟ هل يستطيع المسرح أن يتكلم لغة الاتصال الحقيقية؟.

ويعتبر بول ريكور Paul Riccoeur من أهم نظري علم الهرمنيوطيقا وإن كان قد انتقل في سبعينيات هذا القرن إلى السيمبوطيقا. وقد سعى ريكور إلى إقامة جسور بين المناهج المختلفة من خلال قراءتها دون الارتباط بمذهب فكري سابق على تعاملنا مع النص، وطالب بتأويل النص من داخله بهدف "إمتلاك قصدية النص".

لقد انصب اهتمام التفسيرين على دراسة ثلاثة عناصر رئيسية هي "النص- السياق-المؤلف" وسعوا إلى وضع منهج علمي وقواعد علمية للتفسير- رغم وجود بعض الآراء التي لاهتمت بالعناصر الذاتية للمفسر- من خلال دراسة النص ومن ثم اللغة، وقد أدى ذلك إلى تعرض التفسيرية ونظرياتها لهجوم حاد على يد أصحاب التفكيكية Deconstruction الذين عملوا على هدم هذه النظريات وتقويضها بداية من "جاك درايد Jacques Derida الذي تأثر بأراء نيتشه التي ترجع التفسير إلى المنظور الشخصي للمفسر. حيث اعتبر التفكيكيون أن كل قراءة للنص هو تفسير جديد مختلف له يتغير بتغير المنظور الشخصي والعناصر الذاتية للمفسر واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتشكيك في صدق التفسير، فكل تفسير يمكن مناقضته من داخل النص بتحليله من منظور أيديولوجي مختلف وتقديم تفسير معارض له.

لقد انعكست آراء التفكيكيين على الاتجاه التفسيري الحديث حيث أصبح الاهتمام ينصب على القارئ بل أصبح القارئ هو مجال الدراسة في الاتجاهات التفسيرية الحديثة. وقد "تفجر هذا الاهتمام الهائل بعملية القراءة في أواخر الستينات واستمر خلال السبعينيات، ونتيجة للتطور الكبير في هذا المجال أصبح

مصطلح "استجابة القارئ" مصطلحاً عاماً يشير إلى اتجاهات متباينة في فحص عمليات تلقى النص، إلا أنه على الرغم من توالى نشر دراسات تركز حول القارئ والقراءة لم تعد نظرية استجابة القارئ تشغل مكاناً رئيسياً في النظرية النقدية اليوم... وقد أظهرت نظرية ما بعد البنيوية التي جاءت في فترة لاحقه أوجه القصور في نظرية استجابة القارئ. غير أن هذه النظريات تمثل درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لدراستنا باعتبار أن القراءة والفهم (التفسير) هو الخطوة الأولى في عمل المخرج.

الإخراج بين التلقى والإبداع:

لقد فتحت نظريات القراءة الباب لدراسة "علاقة المخرج بالنص" عند أصحاب السيميوطيقا في العشرين سنه الماضيه، الذين اتجهوا بعد ذلك لدراسات التلقى من خلال المشاهدة "العرض" وسنركز اهتمامنا على عدة نقاط تدخل في نطاق دراستنا:

أولاً: تيممة الهوية I Dentity Theme

عند هؤلاء Norman Holland، والذي يركز على أراد فرويد. "ويبدأ هولان طرحه في كتابه "ديناميات الاستجابة الأدبية" بالسؤال التالي: ما هي العلاقة بين الأنساق التي يجدها القارئ في النص بشكل موضوعي وتجربته الذاتية مع هذا النص. وينتهي هـ لاند إلى ما اسماه تيممة الهوية والتي تعنى تفسير النص في إطار فكرة محوريه تنبع من هوية القارئ وتعبّر عنها، ولذا فإن التأويلات المختلفة للنص ما هي إلا نتاج لتيمات الهوية، فالهوية تعيد خلق وإبداع نفسها. فأثناء القراءة والتأويل فإننا نستخدم العمل الأدبي كوسيلة لترميز أنفسنا وإعادة طرح ذواتنا حيث نجعل العمل الأدبي جزءاً من عملياتنا النفسية كما نجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبي

وبذلك فإن هولاند يحتفظ بمفهوم وحدة النص ولكنه يرجعه إلى القارئ بدلاً من النص. ولكن نظرية هولان في نفس الوقت تعجز عن تفسير وجود وجهات نظر مشتركة حول النص الواحد رغم اختلاف الهويات.

ثانياً: مفهوم الجماعة التأويلية Interpretive Community

لستانلى فيش Stanly Fish والتي تشترط وجود القارئ العليم Informal Reader الذى تتوفر به الكفاءة الأدبية والمعرفة بالدلالات واللغة. (وهى شروط يجب توافرها أساساً فى المخرج والممثل على الأقل كما هى موجودة بالنسبة للناقد). ويتوصل "فيش" إلى وجود "استراتيجيات تأويلية" تتواجد قبل فعل القراءة. وهذه الاستراتيجيات تتعلق بكتابة النصوص وتشكيل سماتها وأهدافها وتشترك فيها "جماعة تأويلية" تقوم بتشكيل معنى المادة المقروءة وفقاً لاستراتيجيتها وأى تأويل يتكون خارج "الاستراتيجية" التى أقرها الجماعة يكون مستبعداً. ومعنى ذلك أن الجماعة التأويلية تكون ثابتة كأي مؤسسة مستقرة، وهو ما لا يمكن السيطرة عليه خاصة فى إطار الفن.

وتعد نظرية فولفجانج أيزر Iser مكتملة لنظرية فيش "رغم الخلاف المعلن بينهما" حيث يرى أن تحليل عملية القراءة بتشكيل على أبعاد ثلاثة هي: النص والقارئ والظروف التى تحكم التفاعل بينهما. ويركز أيزر على مفهوم القارئ الضمنى Implied Reader الذى يحول بنيات النص إلى خبرات شخصية من خلال النشاط الإدراكي، ويؤكد أيزر وجود علاقة تفاعلية بين النص والقارئ، حيث يقدم النص للقارئ إطاراً يقوم فيه بتأسيس الموضوع الجمالي، والقارئ يقيم ما يقرأه فى ضوء أحداث الماضى وتوقعات المستقبل. ويشير أيزر إلى أن عملية القراءة تؤدى إلى صيغة تركيبية Synthetic لا توجد فى النص وحده كما لا ينتجها خيال اقارئ

وحده ولكنها تتكون من خلال القارى وخياله ولكن فى إطار الإشارات التى ي طرحها النص.

"مفهوم أفق التوقعات Horizon Of Expectations". وهو المصطلح الذى حصل على أكبر قدر من الاهتمام خاصة فى دراسات "باتريس بافيس، كير إيلايم السيميوطيقية. وتشير بعض الدراسات إلى أن هذا المصطلح قد ظهر بوضوح وتأكد فى الستينيات على يد "هانز روبرت ياوز Hanz Ropert Jaus فى بحثه فى العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقى، وتشير هذه الفكرة "أفق التوقعات" فى الأساس إلى نسق أو بنىة التوقعات الذاتية أو نسق الأطر المرجعية التى يأتى بها القارئ عند تعامله مع أى نص.

“(إن) العمل الأدبى يتكون من محورين أولهما النص كبنية أبداعها المؤلف، والثانى تلقيه من القارئ، وبتشكيل معنى النص فى تجده الدائم، معنى متجدد هو نتيجة تطابق وإتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض فى العمل، وأفق التجربة المفروض فى المتلقى إذ إن المتلقى هو الذى يحقق إنجاز بنىة العمل، وفى كل مرة تتغير فيها شروط التلقى التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها.

لقد لاقى مصطلح أفق التوقعات استجابة كبيرة لدى النقاد والدارسين خاصة فى مجال المسرح وهو فى الأساس مصطلح مستمد من دراسات "علم الاتصال" فيما يسمى "بنطاق الدلالة المشتركة بين المرسل والمستقبل" وهو الإطار الذى يبحث المرسل عنه ليقدم فيه رسالته ليحقق أكبر قدر من التواصل والتأثير لدى المستقبل.

إن تعرض أى متلق لرسالة ما "إعلامية أو فنية" تحدث نوعاً من المواجهه بين عالم المتلقى ورؤيته وثقافته وهمومه وبين العالم كما تصوره هذه الرسالة وما تقدمه له. وفى حالة التوافق بين الرؤيتين يتم تدفق الرسالة والتواصل بين المرسل والمتلقى دون مشاكل. ولكن فى حالة الاختلاف أو الغموض فإن المتلقى يتجه على مستوى اللاوعى إلى إحداث حالة مؤائمة من خلال المقاربة " بين ما يقدمه العمل الفنى وبين

عالمه الخاص وأفكاره الخاصة " فالعمل الفني إن هو إلا نوع من التحدى ولا غرو أننا لا نلتمس العلل والأسباب بل "نوائم" فحسب بينه وبين أنفسنا، ونبت فيه معاني نستمد أصولها من طرءنا في الحياه والفكر. والمثال أكثر وضوحاً في تعاملنا مع "الحدث التاريخي" فأى تفسير لحدث تاريخي ما يقوم على عملية انتقائية لمجموعة من الأسباب والدوافع يتم إسقاط بعضها والتركيز على البعض الآخر طبقاً لوجهه نظرنا وأيديولوجيتنا وتوجهاتنا. وهذا التفسير قد يكون غير مصدق وظاملاً من وجهه نظر مفس آخر طبقاً للدوافع التي سينتقيها وي طرحها من خلال توجهاته وأيديولوجيته التي يقدم على أساسها تفسيره.

إن عناصر الزمن وفلسفة العصر والأيديولوجية وأسلوب التفكير الشخصي وعناصر التكوين الذاتية تتدخل في توجيه التفسير وهذا ما يمكن تطبيقه على العمل المسرحي الذي ينفرد بتعدد حالات التفسير من خلال المساركين في " العرض " مبدعين ومتلقين " حيث إن طبيعة العرض تعتمد على الشائبة في الاتجاه. حيث يتم التأثير بين المرسل والمتلقى من خلال الحضور المباشر بينهما.

إن تعقد طبيعة المسرح وتعدد عناصر المشاركون فيه تحتم في نفس الوقت تعدد التفسيرات ووجهات النظر. ويجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يمكن اعتبار أية نظرية هي الأساس النهائي والوحيد للتفسير في المسرح حيث إن حتمية الاختلاف تفرض نفسها من لأخر، ومن مخرج لأخر ومن فرقة مسرحية لأخرى، ومن متلق لأخر أيضاً حيث يخضع المسرح لعملية نسبية تزداد بتزايد المشاركين فيه وباختلاف ذواقهم. مما يدفع بنا إلى اعتبار كل الأراء والنظريات تسهم في إيجاد تنظير جزئي لعملية التفسير في المسرح.

ففكرة "تيمة الهوية" تسهم في تحليل الإطار الذي يحدث فيه التفسير بالنسبة للمخرج، الممثل، مهندس الديكور، والمتلقي... إلخ، كل على حده. وتبقى مشكله هي ضرورة وجود تفسير كلي للمبدعين في مواجهه المتلقى وهو التفسير الذي

غالباً ما يسعى المخرج إلى تأكيده. والذي دفع ببعض المخرجين إلى ممارسة دور "ديكتاتوري" على عناصر العرض الأخرى.

وفكرة الجماعة التأويلية تقدم لنا أسلوب العمل الجماعي في المسرح محاولة توحيد التفسير منعاً للتشتت. وهو ما يسعى إليه المخرج من خلال المناقشة مع المشاركين للعرض على اختلاف ذواتهم. ووضع إطار عام للتفسير يتسم بقدر من الموضوعية التي توحد الآراء المختلفة. ويعتبر مفهوم "الجماعة التأويلية" هو المفهوم المنظر لعملية العمل المسرحي "الحديث" كما لاقى هذا المفهوم نجاحاً في المسرح الألماني على وجه التحديد حيث استعان بسكاتور وبريخت بصيغة العمل الجماعي في مسرحهم وسيطر هذا العمل على بعض المسارح الألمانية التي تستعين بما يسمى "مكتب الرداماتورج"، وهو عبارة عن ثلاثة من الدراماتورجيه تكون مهمتهم الوصول إلى صيغة تفسيرية للنص وإعداده طبقاً لها ومساعدة المخرج في تحقيقها.

إن مصطلح "أفق التوقعات" وهو أكثر المصطلحات تمشياً مع فلسفة القرن العشرين القائمة على النسبية فقد فتح الباب أما حرية التفسير وحرية المخرج في التعامل مع النص لنصل إلى مفهوم التعددية النصية Polytextuality الذي يشير إلى أن العمل المسرحي الواحد يطرح مجموعة من النصوص هي النص الذي يكتبه المؤلف، ثم النص الشارح Metatext الذي يطرحه المخرج، والنص الذي يتلقاه المتفرج أو المشاهد.

ويشير باتريس بافيس إلى أن المخرج أثناء تحويله نص ما إلى عرض فإنه يقوم بعملية تحليل دراما تورجي Dramaturgical Analysis وينطوى هذا المفهوم على نموذج جدلي يستمد مقوماته من جماليات الإرسال وجماليات التلقي. وينطوى التحليل الدراماتورجي الذي يقوم به المخرج في حالة تحويل النص إلى عرض، أو الذي يقوم به المتفرج (في حالة تلقيه للعرض في شكله الإخراجي النهائي، على تمثل نظام العلامات المتقابلة Oppositions . وجدير بالذكر أن تحليل العمل الدرامي بهذا

الشكل (سواء كان نصاً نقرأه أو عرضاً نتلقاه) يصبح عملية وسيطة بين الإرسال والتلقي.

ويقدم بافيس رؤيته عن العمل المسرحي من خلال ما أسماه "دورة التجسيد" التي تبدأ بالعنصر الدال ثم السياق الاجتماعي ثم التجسيد المسرحي أى التجسيد الكامل (نص العرض من خلال الأداء المسرحي). ويتشكل النص المسرحي الشارح للمخرج قبل الوصول إلى مرحلة التجسيد النهائية. وتسهم مجموعة النصوص الموجودة في وعي المخرج والموجودة على هامش النص في تشكيل النص الشارح للمخرج حيث تساعده على استيعاب نص المؤلف. ومن خلال إلتقاء النص الشارح للمخرج بالنص الدرامي تنتج المعاني المختلفة التي يطرحها الإخراج الدرامي. ويشير بافيس إلى أن وجود النص الشارح لا يقتصر على المخرج فقط ولكنه موجود بالنسبة للمتفرج (أى متلقي) وأنه أثناء العرض يحدث نوع من الإلتقاء الجزئي (غير الكامل، بين النص الشارح للمخرج الذي يقدمه في العرض وبين النص الشارح للمتفرج حيث تنشأ علاقة جدلية تبادلية بين النصين ترتبط بدورة التجسيد المستمرة التي لا يمكن تحديد نهايتها. وينتهي بافيس إلى تحديد مهمة الناقد المسرحي في تحليل خطاب الإخراج الدرامي "وأن نقوم بمقارنة هذا الخطاب ونصه الشارح بالنص الشارح الخاص بنا واضعين في الاعتبار أثناء عملية التحليل السياق الاجتماعي الذي وجد فيه النص الدرامي ونص العرض لحظة إرساله وواضعين في الاعتبار الجماليات والأيدولوجيا الخاصة بنا والتي أيضاً نتاج سياقنا الاجتماعي الخاص...وعلينا هنا ألا نسقط في وهم أن القراءة الإخراجية للنص الدرامي تستنفذ النص، وأنها القراءة الوحيدة المقبولة...إن التجسيد الذي نقوم به كمتفرجين والذي يضمه سياق زمني واجتماعي معين هو الذي يصح في النهاية: ذلك التجسيد الذي نطلع به هو نتاج العلاقة الجدلية بين القراءة الإخراجية للنص الدرامي وقرائنا التي تضيفها إلى النص.

لقد تغيرت النظرة إلى "الإخراج" عند أصحاب نظريات التلقى باتجاهاتهم المختلفة التي تتراوح بين "السيميوطيقا والتفكيك" من خلال دراساتهم واهتمامهم بالجمهور. حيث جاءت آراؤهم في أدنى حالاتها تنظر إلى المتلقى باعتباره قادراً على التفكير في ظل توجيهات وقواعد محدده، بينما اتجه معظمهم إلى منح المتلقى الحق في التعبير عن ذاته وإسقاطها على العمل الفني بحيث يصبح تفسير العرض هو "الإسقاط الإبداعي للمتفرج"، وهو ما يعطى للمخرج مساحة كبيرة للتعبير عن ذاته وطرح أيديولوجيته في العرض كحق شرعي يتمشى مع فلسفة العصر وما أثبتته الدراسات الإنسانية، بعد أن كانت النظرة السائدة هي أن المخرج يغتصب حق المؤلف ويزاحمه في الإبداع حين يعبر عن ذاته وأفكاره وتوجهاته في العرض.

إن بعض الدراسات قد فصلت تماماً بين النص والعرض وسعت إلى وضع نظرية خاصة بالعرض المسرحي، وظهرت الدعوة إلى استلهاهم روح عصر النهضة في المسرح. حيث يتم التركيز على العرض وبنيته وتحريره من أى علاقة بالنص، والاهتمام بعنصر المؤدي، وإدخال الارتجال كأحد العناصر المكونة للعرض. والمثال على ذلك النموذج الذي وضعته جوليان هلتون للعرض المسرحي والذي يعتمد على ثلاث قوى هي المؤدي، الفضاء المسرحي، الزمن.

واستبعدت "هلتون" عنصر النص، وبررت ذلك بوجود أنماط من العروض لا يوجد بها نص مكتوب وبأنه حتى في حالة وجود النص المكتوب فإنه يتحول في النهاية إلى مجرد عنصر من عناصر العرض. والمؤلف هنا يؤكد على أهمية "الصيغة التركيبية" في المسرح فن جماعي يجب أن تخضع فيه الأجزاء (العناصر المكونة والمساهمة في العرض) للكل. وأيه قراءة لتاريخ المسرح ستوضح لنا أن محاولة سيطرة أحد العناصر المساهمة في العرض على بقية عناصره كانت دائماً موجودة وأن سيطرة العنصر الواحد لا يمكن أن تستمر أو تكون الصيغة الملائمة للعرض. وأن المسرح في أعظم حالاته كان يراعى تكامل العناصر مع بعضها البعض لتقدم

منتجاً فهاً يسهم كل عنصر فيه بنسب متفاوتة تلائم طبيعة العرض والجمهور وفلسفة العصر الذى يقدم فيه ومن هذا المنطلق عينا أن نحاول تحديد طبيعة العلاقة بين النص، الإخراج، العرض مستفيدين من كافة النظريات التى قدمت سواء على مستوى "التفسير، التلقي، الممارسة العملية" وفى ضوء الاختلافات الجوهرية الموجودة بين النص، العرض. للوصول إلى الدور الذى يلعبه الإخراج كحلقة وسيطة بينهما.

إن السمة الرئيسية للنص المكتوب والمطبوع فى كتاب هى سمه الخلود والثبات . فالنص المطبوع خاصة النصوص الجيدة تدخل فى نطاق التراث الإنسانى وتتمتع بقابلية تداولها وقراءتها وتقديمها فى عروض عبر فترات زمانية مختلفة وفى أماكن مختلفة أيضاً.

وفى تلك الحالة يظل مضمون النص ثابتاً "فليس ثمة طريقة مباشرة لدحض نص، فحتى بعد التنفيذ الكلى والمدمر لأفكار الكتاب، يظل النص يقول ما قاله تماماً، وهذا أحد الأسباب لشيوع عبارة "الكتاب يقول"، فى حين أن العرض المسرحى محدد بظروف الزمان والكان الذى يقدم فيه العرض. ويكتسب العرض صفة "مؤقتة" غير مستمره. ولا يمكن للجمهور الرجوع إليها فى أى وقت يشاء كما يفعل مع الكتاب.

والعرض المسرحى ليس ظاهرة فنية فحسب. بل هو حدث ثقافى مؤثر أيضاً. يكتسب دلالاته ومعناه فى تفاعله مع اللحظة التاريخية. ومن هنا جاءت الحاجة إلى التفسير باعتباره إعادة بناء تصور للأشياء ومن بينها النص من وجهه نظر معاصره، بحيث يصبح النص ملائماً ومؤثراً فى اللحظة التاريخية المعاصرة. "والملائمة" هنا لا تقتصر على المضمون فقط أو النواحي الفكرية والفلسفية ولكنها تتخطاها إلى الشكل الذى يضم هذا المضمون والوسائط المستخدمة فى التعبير عنه وتوصيله

بحيث يصبح ما يقدم للجمهور مستساغاً ويدخل في إطار اهتماماته وتذوقه ومن ثم يتفاعل معه، وهو ما يقودنا إلى نقطة اختلاف أخرى بين النص والعرض.

فالنص المطبوع عند تعرضه للقراءة يكون رد فعل القارئ أو ما يعرف "برجع الصدى Feed Back" غير موجود نظراً لأحادية تدفق الاتصال. بينما العرض المسرحي يدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور يعبر فيها الجمهور عن موقفه من العرض سواء سلباً أو إيجابياً وتتخذ هذه العلاقة شكل القبول أو التعديل أو الرفض من قبل الجمهور. أى أن العرض هو حالة تفاعل مؤقت بين مرسل ومستقبل يشارك فيه الجمهور بالفعل وإتخاذ الموقف وهو ما يدفع بالإخراج إلى مخاطبة الجمهور وفي إطار اهتماماته بحث يراعى المخرج والقائمين على العرض طبيعة الجمهور الذى يتوجهون إليه وثقافته وعناصر تكوينه وقضاياها.

إن النص الدرامى ناقص دائماً... فإن الدراما تمثل عالمها بواسطة أ-أحداث يتم تصويرها كاملاً بوسائل مرئية وغيرها. ب-عناصر يتم تصويرها لفظياً وبصرياً. ج- أحداث تصور بالكلمات فقط، مثل حكاية الأحداث التى وقعت خارج النطاق المكاني والزمانى للحدث. وما يجب التأكيد عليه هنا، هو أن الفنة الأولى من المؤشرات Indicators (وهى المؤشرات غير اللفظية لها الأولوية على النص. فالدراما أساس حدث محاكى وإذا كان ثمة تناقض بين الكلمات والفعل تكون السيادة للفعل. فالنص المسرحي ليس ظاهرة لغوية كاملة في ذاته ولكنه يتضمن عناصر مرئية إلى جاني اللغة. والعناصر المرئية (التي هي مجال عمل المخرج) تكون أساساً للدراما. ولنص المسرحي يعتمد على الكلمات للتعبير عنها وفي العرض يكون الحدث والفعل ولو من خلال الإيماءة هو الأساس. فما يعبر عنه المؤلف في صفحات يمكن أن يستغرق لحظة واحدة على المسرح.

لقد ظل المسرح عصوراً كاملة يخضع لسيطرة الكلمات باعتبارها مجال إبداع المؤلف وقد وصفت سيطرة اللغة على الفن والثقافة العامة "بالإمبرالية اللغوية" ولكن العرض المسرحي يجب أن يراعى أنه (مسموع ومرئي) بالدرجة الأولى. ويشير بعض السيميوطيقين إلى وجود فجوات أو ثغرات في النص الدرامي. ويستخدم هولاء مصطلح Aporia (*) - وهو مصطلح مأخوذ عن "جاك درايدا" - للدلالة على هذه الفجوات وهي عبارته عن نقاط ضعف في النص المسرحي قد تنتج بسبب تصارع الأفكار والمشاعر داخل النص وربما داخل المشهد الواحد. وقد تحدث على مستوى الوعي أو اللاوعي عند الكاتب المسرحي. وترى "أن أوبر سفيلد" أن النص المسرحي ملئ بالفجوات ويقوم الإخراج بملئها. بل أنها في أحدث دراساتها عن "لذة المتلقي" أو متعته أثناء مشاهدته للمسرحية "The Pleasure Of Spectator 1982"، ترجع لذة الجمهور إلى ملء بعض الفجوات وإلى قيام الجمهور بعملية إنتقاء للعناصر التي يطرحها العرض فالنص الدرامي ناقص ولا يظهر في صورته إلا من خلال العرض وعمل المخرج.

فإذا انتقلنا إلى مفاهيم الإخراج سواء على المستوى العملي أو النظري لوجدنا أنه رغم تنوع المفاهيم الإخراج المتعدده، إلا أنها تشترك في فكرة واحدة: العمل على خشبة المسرح منفصل تماماً عن النص (...) فالإخراج لا يقدم ترجمة واحدة فقط للنص، بل يتمثله ليكون مقروءاً (...) فعلاقة النص/ العرض ليست أحد التضمينات السيمترية بل هي فضلاً عن ذلك علاقة دياليكتيكية. وهذه العلاقة الدياليكتيكية تتبع من خلال علاقة تأثير وتأثر متبادل بين النص الذي كتبه المؤلف والمخرج من جهة أخرى، الذي يتبادل التأثير والتأثر مع بعض عناصر العرض

(*) ترجم محمد عناني مصطلح Aporia في كتابه "المصطلحات الأدبية الحديثة". على أنها "مناطق القلق" أو "عدم اليقين" وهي ترجمة أكثر ملائمة للمصطلح حيث تشرح المصطلح نفسه وتشير إلى أسباب وجود الفجوة على مستوى اللاوعي.

خاصة عنصر الممثل. وفي النهاية تحدث نفس العلاقة بين العرض ككل والمتلقى. وسنركز هنا اهتمامنا على علاقة الإخراج بالنص.

"(ف) يمكن اعتبار المخرج إلى حد ما جزءاً من أداة الكاتب المسرحي لأنه أحد الوسطاء الذين يسهمون في إكمال التجسيد الذي يقدمه الكاتب في النص - ولكن يمكن اعتبار المسرحية أكثر من مجرد عمل وظيفي بالنسبة له (المخرج) إنها استجابة لحاجة عنده. لإحساس يتوحد مع مادة الكاتب، بل يستخدم هذه المادة للتعبير عن باعته الفنى الخاص به.

إن الديالكتيك بين النص والإخراج يتمثل في أن الإخراج لا يطبق النص بحرفيته ولكنه يستخرج إفراضات النص وعناصره غير اللفظية ويقدمها على خشبة المسرح من وجهه نظر المخرج (تفسيره أو رؤيته) ولكن حرية المخرج لا تكون مطلقة في التفسير ولكنها محكومة "بالإحتمالات التفسيرية" التي يتيحها النص. فعندنا يسقط المخرج ذاته على النص فإنه يبحث عن العناصر التي تبرر وجهه نظره وتؤكد لها من خلال موائمته بين عناصر النص وعناصره الذاتية. إن النص الدراميعند تحويله إلى عرضيدخل في منظومة جديدة يتحول فيها أحد العناصر المكونة للعرض، ولكن العرض ككل هو تفسير لهذا النص وينطلق منه. وبالقدر الذى يختلف فيه العرض عن النصوفى نفس الوقت يرتبط به، بقدر ما يحمل ذلك معنى ثراء هذا النص وقدرته على أن تتولد من خلاله تفسيرات عديدة يقدمها مخرجون آخرون.

“إن الإخراج الدرامي" لا يعبر عن أو يعكس أو يعيد إنتاج النص الدرامي الذى يستند إليه. لكنه ينتج هذا النص محولاً إياه إلى كيان متفرد لا يمكن إحتزاله. وإذا كان عمل المخرج إبداعياً حقاً. فإنه لا بد أن يختلف بدرجة ما عن النص الدرامي لا أن يكون محاكاة باهتة له".