تمهيد

طبيعة النص المسرحى وطبيعة العرض

obeikandl.com

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 واالستهلاك"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 أوبعض 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 واالستهلاك حيث سيتم تقديمها على المسرح من خلال جهود مجموعة من المبدعين، كما أنها ستقدم لجموع 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 تكزينها من خلال عناصر خشبة المسرح ومكام 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 عنصرا المكان والزمان، وتسهم فيه العناصر المرئية والمسموعة بدور كبير إلى جانب الكلمات، ولقد ارتبط النص المسرحى المكتوب منذ بدايته عند الإغريق بتقديمه فى عرض مسرحى حيث كان المؤلف يكتب نصه مراعياً ظروف وعناصر العرض المسرحى وهو ما يدعونا إلى أن نعتبر النص المسرحى فيه شق أدبى من حيث اعتماده على اللغة ولكن هذا الشق الأدبى يكون محكوماً 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 صرفا يقصر على القراءة فقط دون التقديم فى عرض مسرحي، 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 والراوية 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 سعوا إلى كتابة المسرحية، من أمثال شيللي، براوننج، وتينسون، وسوينيبرن، ستيفنسون، وكونراد، وجورج مور، وهاري، لكن عدداً كبيراً من هذه المسرحيات لم يكن يصلح للأداء على منصة المسرح، برغم تشعبها بالفكر، والخيال والجمال، بل إن الروائى العظيم هنرى جيمس لم يستطع مقاومة إغراء الكتابة للمسرح، فكتب المسرحية تلو الأخرى، لكنه فى النهاية عبر عن خسرته 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 فى عرض، ويظل النص حبيساً فى الكتاب.

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

ج. أن يقدم النص كما هو فى غرض ومن لن يلق النجاح الجماهيرى المطلوب.

ويشير أندرية فينستين فى كتابة "تاريخ المسرح" إلى أن السبب الذى دعى "ألفريد دى موسيه "للمناداه" بالمسرح المقروء" هو فشل مسرحية "ليلة فينيسيه" ،أن تعبير "العرض المسرحى فى مقعد" يرجع إلى سنة١٨٣٢ إذ استخدمه ألفريد دى موسيه على أثر السقوط الشنيع الذى صادفه عرض إحدى مسرحياته والتغنى

بالفكر واعتباره أساساً للمسرح وللفن بوجه عام، قد ظهر على شكل موجه قوية بين تيارات الحركة المسرحية الفرنسية فى السنوات العشر الأخيره من نفس القرن الماضي، والمناقشات والخصومات التى قامت من قبل ألفريد دى موسيه وامتدت إلى ما بعد موجه "التغنى بالفكر" متوغلة أيضاً فى القرن العشرين، كانت فى معظمها مناقشات وخصومات تدور حول النص الأدبى وعناصر تحقيق الحياه الحسيه لهذا النص.

إن قراءة المسرحية فى حد ذاتها تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى حيث إن المسرحية ترتبط بالشخصيات الفنية وسماتها وخصائصها وصراعاتها وهى عناصر تحتاج إلى عنصر التمثيل أو التجسيد على الأقل فى مستوى الخيال وهو أمر غير متاح لدى القارئ العادى وهو ما يشير إليه المؤلف أو جست سترندبرج: "إن قراءة النص المسرحي، إنما هى بمثابة قؤاءة لنوته موسيقية، فهى 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 فى كتاب إذ إن هذه النصوص تراعى عناصر خشبة المسرح وخاصة إبداعات الممثلين مما يجعلها تبدو ناقصة ولا تكتمل إلا بعد تقديمها فى 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 تعتبره أدباً طالما ظل فى حالته المكتوبة على الورق، فإذا بدأ العمل عليه لتقديمه فى 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 الدرامى غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردى والشعر الملحمى والدراما. أما العنصر الذى يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد" العرض، أو التمثيل.

النوع الثانى: 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 ليملأه 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 تكسبها صفة المسرحية، لذا فلا يمكن أن تكون الصفة الأدبية مطلقة لمجرد 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 مؤلفا مسرحياً فرنسيا حول نصوصهم هل يعتبرونها أدباً ومادة للقراءة أم يفضلون تقديمها فى عرض حيث "تم تقسيمهم إلى استقلالين للنص١٣% وتكتليين للنص والعرض٢٢%، وراديكاليين (المسرحية توجد فقط كعرض١١%، والأغلبية العظمى هم المتعايشون (المسرحية ليست مادة للقراءة فى حد ذاتها لكنها مع ذلك يمكن أن تقرأ ٤٣%". وبذلك تكون الأغلبية تميل إلى ربط النص بالعرض المسرحي. فالنص المسرحى لا يتحقق إلا بالعرض رغم إمكانية قراءاته.

العرض المسرحي:

لقد سيطرت النظرة الأدبية للنص المسرحى منذ القرن التاسع عشر ووجدت طريقها أيضاً فى القرن العشرين وما زلنا حتى اليوم نسمع من يردد فكرة أن المسرح أدب رغم جهود العديد من المخرجين والمنظرين أمثال كريج وأبيا وميرهولد وأرتو وغيرهم فى تغيير النظرة وقد أثرت هذه الجهود ووجدت من يناصرها على المستوى النقدى 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 والتى ترجع إلى القرن التاسع عشر والتى تنظر إلى المسرح باعتباره نصاً أو كلمة.

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

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

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

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

١-المسرح فن جماعـى:

لقد أفسح المسرح عبر فترات تطوره المختلفة مساحة كبيرة لكل عنصر من عناصر العرض المختلفة (النص، الممثل، الموسيقى، التشكيل، الإخراج) لكى يصبح هو العنصر المهيمن على المسرح. ولكن الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن تتوصل إليها من خلال دراستنا لتاريخ المسرح، هى أن فكرة السيطرة تصبح فكرة مؤقتة سرعان ما يعود المسرح إلى نظرته التركيبية المكونة من جميع عناصره وعلاقتها المتداخلة مرة أخرى. فالمسرح إبن غير شرعى ينجبه أشخاص كثيرون". وفى عصرنا الحالى فإن عنصر الإخراج هو العنصر المهيمن على المسرح ونتج عن ذلك نوعاً من الصراع بين المؤلف (صاحب النص) ومؤيديه من جهه، والمخرج ومؤيديه من جهه أخرى."وعادة ما يكون هذا التراع بحجة ألوية 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 بالإيماءه 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 الأخر، حتى لو اختلفت وجهات النظر بينهما.

٢-تغير علاقة المؤلف بالنص:

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

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

لقد نبه باختين خلال دراسته عن "الخطاب والفعل" إلى الخاصية الكرنفاليه Carnivalesque فى النص الأدبى ١٩٢٩. والتى خففت من الترعة العضوية التى سلم بها السابقةن عليه من الرومانسيين والبنيويين والشكليين.(حيث كانت نظرتهم إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية أو أبنية متكاملة يمكن ضم نهاياتها السائبة أخر الأمر فى وحدات جماليه)– حيث أكد باختين على "أن

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

لقد فتحت أراء باختين الباب أما الدراسات النقدية لدراسة النص بمعزل عن شخص مؤلفه حتى وصلت إلى إعلان "موت المؤلف" عند رولان بارت. حيث إن "الكاتب الدرامى يعد غائبا عن العمل الدرامى فهو لا يتكلم وإنما يفجر الحوار، إن العمل ينتسب للمؤلف فقط فى مجمله ولكن هذا الارتباط بينهما يمثل عنصراً ثانوياً فى وجود العمل الدرامى 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 فى بعض الأحيان سواء على مستوى الوعى واللاوعي. إن الفصل بين المؤلف والنص قد ساعد فى هدم فكرة تقديس النص المكتوب لصالح العرض المسرحى وحرية المخرج فى 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 التى قام بها الفرنسى أندريه فانستين حيث قام بعمل استطلاع رأى على المسرحيين الفرنسيين حول كلمة إخراج Mise en scene ضمنه فى كتابة المنشور عام١٩٥٥ بعنوان et

(*) التناص:- إستخدمت "جوليا كويستيفا" مصطلح التناص فى البداية للدلاله على تعدد الأصوات فى الشعر. ثم تطور للدلاله 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 الأدبى 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 كلمتى 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، المرزح 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 ويعمد هذا الاتجاه على البتاعد عن الواقعية.

وبشكل عام فإن مصطلح الإخراج تختلف حوله الأراء، وإن كان الرأى الشائع هو اعتباره محاولة لتجسيد نص أدبى على المسرح من خلال وسائل مادية، وهذه المحاولة تنحصر بين مجرد اتنفيذ 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 فى الوجود "وقد ظل مظهر الإخراج مختزلاً لفترة طويلة حتى اللحظة التاريخية التى بدأ فيها الذكاء المركزى (المخرج) فى التحكم فى 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 المسئوليات الإبداعية التى للمؤلف وتلك التى للمخرج أصبحت معضلة شغلت عديداً من المخرجين". كما أصبحت المسألة مثارة بشدة على الساحة النقدية، وأهم ما طرح فى مسألة الحدود الفاصلة بين عمل المؤلف والمخرج هو مفهوم التفسير.

فقد فرق الكسندر دين فى كتابه "أسس الإخراج المسرحي" بين عمل المؤلف والمخرج (ف) المؤلف المسرحى فى 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 شيئا جديداً خالصاً وهو المؤلف. وإذا ربطنا وجهه نظر دين ومفهوم التناص فى النص المسرحى فإننا بلا شك سننفى صفة الإبداع عن المؤلف ولكننا بدلاً من ذلك ستدرس طبيعة الفن وفهوم التفسير.

التفسير فى المسرح:

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

عن حياة الإنسان، حياة الناس وعلاقاتهم ببعضهم البعض، وتصوير هذه العلاقات من زاوية جديدة، زاوية خالصة. فالعلاقات فى ضوء جديد، وغالبعاً ما يكون ضوءه الخاص، وهذه الخصوصية هى التى تضفى على المضمون حدته ومن ثم شكله الجديد. وهذا هو ما يفعله المؤلف منذ عصر الإغريق حتى اليوم. فالموضوع مستمد من الحياه حتى النصوص الإغريقية مستمدة من الأساطير التى صاغها المجتمع فى تفاعله مع الحياه ولكنها تقد وجهه نظر المؤلف فى مجموعة العلاقات التى تتضمنها ويقدما ويصوغها فى شكل فنى يتكون من حدث وتتابع الكلمات وصراع الشخصيات والأفكار.

إن المخرج أيضاً يسعى إلى حل مشكلته مع شكل فنه 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 خارجى للمضمون أو النص. فالنص فى حالته المكتوبة له شكله الخاص. الذى يتغير فى العرض المسرحى ولكن الشكل فى 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 فى المضمون.

ودون الدخول فى قضية علاقة الشكل بالمضمون التى أثارت جدلاً واسعاً بين أصحاب الفلسفات "المثالية والماديه" وكذلك بين المذاهب الفنية المختلفة فى الفن عامة دون أن تستقر على حل مقنع لها. فإننا نؤكد هنا أن النص المسرحى هو عمل فنى له شكله الخاص القائم على التتابع "الكلمات"، وأن العرض الذى يقدمه المخرج هو عمل فنى له شكله المختلف القائم على الجمع بين فنون "التتابع" وفنون "التشكيل"، فالمشهد فى العرض المسرحى بما يتخلله من عناصر تشكيليه "يقوم بدور مجموعة من العلامات المتكافئة أو المتقاطعه مع العلامات اللغوية، وهى علامات متجدده ومتعددة المصدر، وبنفس القدر الذى يمكن أن تكسب به النص

اللغوى حيوية وحضوراً. ربما أدت إلى حرق أطرافه أو تعديل دلالاته أو تبديل اتجاهه. فالمخرج يعيد تكوين العلاقات التى يستمد بعضها من النص كما يقدم مجموعة من العلاقات الجديدة التى تقدم الشكل الذى يقدم فيه العرض كالعلاقات بين الشخصيات على مستوى الحركة والتشكيل وعلاقات الشخصيات بالفراغ والديكور والإضاءة... إلخ وبذلك فالمخرج مثله مثل المؤلف يقدم مجموعة جديدة من العلاقات باستخدام وسائل صوتية ومرئية يدخل ضمنها النص المسرحى 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 والتى يمكننا الاستفادة منها فى الوصول إلى مفهوم التفسير وأساليبه إلى جانب الدراسات التى قدمها التفكيكيون والسيميولوجيون واهتمامهم بما يسمى "نظريات التلقي".

وينطلق اهتمامنا بهذه الدراسات من أن المخرج المسرحى فى تعامله الأول مع النص المكتوب يقوم على أساس التلقي. فالمخرج عند قراءته للنص المكتوب الذى سيعمل عليه يصبح متلقياً يقوم بعملية "تفسير للنص" من خلال فهمه وتحليله وهو فى ذلك يتساوى مع الناقد أو الدارس الذى يحاول تفسير النص ولكن المخرج لا يتوقف عند حد التفسير فقط، ولكن تتبعه عمليه مركبة لتوصيله وتأكيده من خلال مجموعة من العلاقات الفنية بين عناصر العرض المختلفة، فهمه المخرج ووظيفته ليست هى التفسير فقط ولكن كيفيه تقديم هذا التفسير على خشبة المسرح فى إطار جمالى مختلف عن ذلك الموجود فى كلمات النص.

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

Interprettation أى تحديد معانيها. خصوصاً من خلال مجموعة ثابته من القواعد rules وفنون الصنعة Techniques كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغه، إلى جانب وجود نظريه أدبية أو قانونية أو دينيه تحكم مسار التفسير.

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

لقد شهد القرن الثامن عشر ظهور أساليب جديدة لتفسير الإنجيل نتيجة للضغوط العلاقنية والعلمية التى طرحت عديداً من التساؤلات التاريخى حول النص المقدس ومصدره. وأصبحت النظره إلى الكتاب المقدس بوصفة نصاً له طابع أدبى 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 نصً مشابهاً يستخدم نفس الوسيط ويخضع لنفس الخطوات،إلى إكساب النص الأدبى صفة القداسة مع بدايات القرن التاسع عشر حيث تم إعادة صياغة "علم التفسير"بعتباره مفتاحا لفهم الأدب والعلوم الإنسانية بصفة عامة.

يرتبط التاريخ الحقيقى لنظرية التفسير الحديثة بالألمانى فريدريش شلايرماخر (١٧٦٨-١٨٣٤) Frdrich Schleirmacher وهو فيلسوف دينى 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 "وإنتهى" إلى أن المفسر تمر به لحظات نبوئيه استشفافيه Divinatory تمكنه من فهم فردية المؤلف من خلال أسلوبه.

وبذلك فقد أكد شلايرماخر على المؤلف والجمهور معا حيث يختلف التفسير بلاختلاف اللحظات الاستشفافية التى بها المتلقى (الجمهور) والتى تخضع بدورها لعناصر تكوينيه السيكولوجى كما تجاوز شلايرماخر بذلك حدود القواعد اللغوية إلى الاهتمام بطبيعة التفسير ذاته. "فلكى يفهم النص أياً كان نوعه لابد 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 أراء شلايرماخر فى "فيلهم ديلثى Wilhem Dilthey "(١٩٣٣-١٩١١) وهو فليسوف من فلاسفة العلوم الاجتماعية والتاريخى وناقد أدبى قدم منهجا للعلوم الإنسانية من خلال التفسير. وقد اعتبر ديلثى (الفهم) أساساً للمعرفة. وميز بن التفسير عند رجل العلم والفهم فى العلوم الإنسانية واعتبرأن "البعد التاريخي" هو الوسيلة التى تكسب العلوم الإنسانيةة موضوعية مثل تلك التى تتوفر للعلوم الطبيعية فالبعد التاريخى هو الذى يعطى المنهج العلمى للتفسير. وقدم ديلثى مصطلح Hermenevtic Circles والذى يشير إلى أن فهم النص يتضمن علاقه جدلية دينامية بين النص ككل وبين أجزائه.[٦٦]إن عملية الفهم إذا، هى عملية تناوب وتبادل مستمر بين الكل والجزء، وهى عملية لا يمكن استكمالها قط.

وبعبارة موجزه، نستطيع القول بأن الدراما– على خلاف الأشكال الفنية الأخرى هى ذلك الفن الذى يدنو كثيراً من الظروف التى يجب أن نفهم خلالها تجربتنا الذاتية التى تهرب 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 رئيسين لعلم الهيرمنيوطيقا.

الأول أسسه الفيلسوف الوجودى مارتن هيديجر Heidegger الذى ربط بين اللغه والتعبير فاللغه عنده ليست مجرد وسيله للتعبير ولكنها التعبير نفسه. أى أنه يتفق مع ما يسمى بفلسفة التعبير اللغوى التى ترد الفكر كله إلى اللغه 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 التفسيرHermeneutical Circle ويحل محلها "دائرته" الجديدة التى تفترض دائماً الوجودى المتأصل فى النفس والفطري.

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

والفرع الثانى الرئيسى لهرمينوطيقا القرن العشرين يتزعمه الناقد المعاصر جورجين هيبرماسGurgen Habermas الذى اهتم بدراسة لغه الاتصال ونقد الممارسة الاجتماعية والتعبير الثقافي. والسؤال الملح الذى يطرحه هو: إلى أى مدى تسخر أساليب استخدام اللغع فى السيطره على المجتمع بما فى ذلك استخدام اللغه

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

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

لقد انصب اهتمام التفسيرين على دراسة ثلاثة عناصر رئيسية هى "النص– السياق–المؤلف" وسعوا إلى وضع منهج علمى وقواعد علمية للتفسير– رغم وجود بعض الأراء التى لاهتمت بالعناصر الذاتية للمفسر– من خلال دراسة النص ومن ثم اللغه، وقد أدى ذلك إلى تعرض التفسيرية ونظرياتها لهجومحاد على يد أصحاب التفكيكيه Deconstruction الذين عملوا على هدم هذه النظريات وتقويضها بداية من "جاك دراید Jacques Derida الذى تأثر بأراء نيتشه التى ترجع التفسير إلى المنظور الشخصى للمفسر. حيث اعتبر التفكيكيون أن كل قراءة للنص هو تفسير جديد مختلف له يتغير بتغير المنظور الشخصى والعناصر الذاتيه للمفسر واستحالة الوصول إلى معنى نهائى وكامل لأى نص، والتشكيك فى صدق التفسير، فكل تفسير يمكن مناقضته من داخل النص بتحليله من منظور أيديولوجى مختلف وتقديم تفسير معارض له.

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

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

الإخراج بين التلقى والإبداع:

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

أولاً: تيمة الهوية I Dentity Theme

عند هؤلاء Norman Holland، والذى يركز على أراد فرويد.''ويبدأ هولان طرحه فى كتابو "ديناميات الاستجابة الأدبية" بالسؤال التالي: ما هى العلاقة بين الأنساق التى يجدها القارئ فى النص بشكل موضوعى وتجربته الذاتية مع هذا النص. وينتهى هةلاند إلى ما اسماه تيمة الهوية والتى تعنى تفسير النص فى إطار فكرة محوريه تنبع من هوية القارئ وتعبر عنها، ولذا فإن التأويلات المختلفة للنص ما هى إلا نتاج لتيمات الهويه، فالهويه تعيد خلق وإبداع نفسها. فأثناء القراءة والتأويل فإننا نستخدم العمل الأدبى كوسيلة لترميز أنفسنا وإعادة طرح ذواتنا حيث نجعل العمل الأدبى جزءاً من عملياتنا النفسية كما نجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبى

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

ثانياً: مفهوم الجماعة التأويليه Interpretive Community

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

وتعد نظرية فولفجانج أيزر Iser مكملة لنظرية فيش "رغم الخلاف المعلن بينهما" حيث يرى أن تحليل عملية القراءة بتشكل 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 بقوم 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 يطرحها النص.

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

"(إن) العمل الأدبى يتكون من محورين أولهما النص كبنيه أبدعها المؤلف، والثانى تلقيه من القارئ، وبتشكيل معنى النص فى تجدده 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 بنيه العمل، وفى كل مرة تتغير فيها شروط التلقى التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها.

لقد لاقى مصطلح أفق التوقعات استجابة كبيره لدى النقاد والدارسين خاصة فى مجال المسرح وهو فى الأساس مصطلح مستمد من دراسات "علم الاتصال" فيما يسمى "بنطاق الدلاله المشتركه 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 الرساله 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 موائمة من خلال المقاربة " بين ما يقدمه العمل الفنى وبين

عالمه الخاص وأفكاره الخاصة "فالعمل الفنى إن هو إلا نوع من التحدى ولا غرو أننا لا نلتمس العلل والأسباب بل "نوائم" فحسب بينه وبين أنفسنا، ونبث فيه معانى نستمد أصولها من طرءقنا فى الحياه والفكر. والمثال أكثر وضوحاً فى تعاملنا مع "الحدث التاريخي" فأى تفسير لحدث تاريخى ما يقوم على عملية انتقائية لمجموعة من الأسباب والدوافع يتم إسقاط بعضها والتركيز على البعض الأخر طبقاً لوجهه نظرنا وأيديولوجيتنا وتوجهاتنا. وهذا التفسير قد يكون غير مصدق وظاملاً من وجهه نظر مفس أخر طبقاً للدوافع التى سينتقيها ويطرحها من خلال توجهاته وأيديولوجيته التى يقدم على أساسها تفسيره.

إن عناصر الزمن زفلسفة العصر والأيديولوجية وأسلوب التفكير الشخصى وعناصر التكوين الذاتية تتدخل فى توجيه التفسير وهذا ما يمكن تطبيقه على العمل المسرحى الذى ينفرد بتعدد حالات التفسير من خلال المساركين فى " العرض" مبدعين ومتلقيين" حيث إن طبيعة العرض تعتمد على الثنائية فى الاتجاه. حيث يتم التأثير بين المرسل والمتلقى من خلال الحضور المباشر بينهما.

إن تعقد طبيعة المسرح وتعدد عناصر المشاركين فيه تحتم فى نفس الوقت تعدد التفسيرات ووجهات النظر. ويجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يمكن اعتبار أية نظرية هى الأساس النهائى والوحيد للتفسير فى 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 ذواتهم. مما يدفع بنا إلى اعتبار كل الأراء والنظريات تسهم فى إيجاد تنظير جزئى لعملية التفسير فى المسرح.

ففكرة "تيمة الهوية" تسهم فى تحليل الإطار الذى يحدث فيه التفسير بالنسبة للمخرج، الممثل، مهندس الديكور، والمتلقي...إلخ، كل على حده. وتبقى مشكله هى ضرورة وجود تفسير كلى للمبدعين فى مواجهه المتلقى وهو التفسير الذى

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

وفكرة الجماعة التأويلية تقدم لنا اسلوب العمل الجماعى فى 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 التى توحد الأراء المختلفة. ويعتبر مفهوم "الجماعة التأويلية" هو المفهوم المنظر لعملية المعمل المسرحى "الحديث" كما لاقى هذا المفهوم نجاحاً فى المسرح الألمانى على وجه التحديد حيث استعان بسكاتور وبريخت بصيغة العمل الجماعى فى مسرحهم وسيطر هذا العمل على بعض المسارح الألمانية التى تستعين بما يسمى "مكتب الرداماتورج"، وهو عبارة عن ثلاثة من الدراماتورجيه تكون مهمتهم الوصول إلى صيغة تفسيرية للنص وإعداده طبقاً لها ومساعدة المخرج فى تحقيقها.

إن مصطلح "أفق التوقعات" وهو أكثر المصطلحات تمشياً مع فلسفة القرن العشرين القائمة على النسبية فقد فتح الباب أما حرية التفسير وحرية المخرج فى التعامل مع النص لنصل إلى مفهوم التعددية النصية Polytexuality الذى يشير إلى أن العمل المسرحى الواحد يطرح مجموعة من النصوص هى النص الذى يكتبه المؤلف، ثم النص الشارح Metatext الذى يطرحه المخرج، والنص الذى 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 جدلى يستمد مقوماته من جماليات الإرسال وجماليات التلقي. وينطوى التحليل الدراماتورجى الذى يقوم به المخرج فى حالة تحويل النص إلى عرض، أو الذى يقوم به المتفرج (فى حالة تلقيه للعرض فى شكله الإخراجى النهائي، على تمثل نظام العلامات المتقابلة Oppositions . وجدير بالذكر أن تحليل العمل الدرامى بهذا

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

ويقدم بافيس رؤيته عن العمل المسرحى من خلال ما أسماه "دورة التجسيد" التى تبدأ بالعنصر الدال ثم السياق الاجتماعى ثم التجسيد المسرحى أى التجسيد الكامل (لنص العرض من خلال الأداء المسرحي). ويتشكل النص المسرحى الشارح للمخرج قبل الوصول إلى مرحلة التجسيد النهائية. وتسهم مجموعة النصوص الموجودة فى وعى المخرج والموجودة على هامش النص فى تشكيل النص الشارح للمخرج حيث تساعده على استيعاب نص المؤلف. ومن خلال إلتقاء النص الشارح للمخرج بالنص الدرامى تنتج المعانى المختلفة التى يطرحها الإخراج الدرامي. ويشير بافيس إلى أن وجود النص الشارح لا يقتص على المخرج فقطولكنه موجود بالنسبة للمتفرج (أى متلقي) وأنه أثناء العرض يحدث نوع من الإلتقاء الجزئى (غير الكامل، بين النص الشارح للمخرج الذى يقدمه فى العرض وبين النص الشارح للمتفرج حيث تنشأ علاقة جدلية تبادلية بين النصين ترتبط بدورة التجسيد المستمرة التى لا يمكن تحديد نهايتها. وينتهى بافيس إلى تحديد مهمة الناقد المسرحى فى تحليل خطاب الإخرج الدرامى "وأن نقوم بمقارنة هذا الخطاب ونصه الشارح بالنص الشارح الخاص بنا واضعين فى الاعتبار أثناء عملية التحليل السياق الاجتماعى الذى وجد فيه النص الدرامى ونص العرض لحظة إرساله وواضهعين فى الاعتبار الجماليات والأيديولجيا الخاصة بنا والتى أيضاً نتاج سياقنا الاجتماعى الخاص...وعلينا هنا ألا نسقط فى وهم أن القراءة الإخراجية للنص الدرامى تستنفذ النص، وأنها القراءة الوحيدة المقبولة...إن التجسيد الذى نقوم به كمتفرجين والذى يضمه سياق زمنى واجتماعى معين هو الذى يصح فى النهاية: ذلك التجسيد الذى نطلع به هو نتاج العلاقة الجدلية بين القراءة الإخراجية للنص الدرامى وقرائتنا التى تضيفها إلى النص.

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

إن بعض الدراسات قد فصلت تماماً بين النص والعرض وسعت إلى وضع نظرية خاصة بالعرض المسرحي، وظهرت الدعوة إلى استلهام روح عصر النهضة فى 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 الذى وضعته جوليان هلتون للعرض المسرحى والذى يعتمد على ثلاث قوى هى المؤدي، الفضاء المسرحي، الزمن.

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

منتجاً نهائياً يسهم كل عنصر فيه بنسن متفاوته 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 كحلقه وسيطه 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 تماما، وهذا أحد الأسباب لشيوع عبارة "الكتاب يقول"، فى حين أن العرض المسرحى محدد بظروف الزمان والكان الذى يقدم فيه العرض. ويكتسب العرض صفة "مؤقته" غير مستمره. ولا يمكن للجمهور الرجوع إليها فى أى وقت يشاء كما يفعل مع الكتاب.

والعرض المسرحى ليس ظاهرة فنيه فحسب. بل هو حدث ثقافى مؤثر أيضاً. يكتسب دلالته 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 النواحى الفكرية والفلسفية ولكنها تتخطاها إلى الشكل الذى يضم هذا المضمون والوسائط المستخدمة فى التعبير عنه وتوصيله

بحيث يصبح ما يقدم للجمهور مستساغا ويدخل فى 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 المسرحى يدخل فى علاقة مباشره 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 وفى إطار اهتماماته بحث يراعى المخرج والقائمين على العرض طبيعة الجمهور الذى يتوجهون إليه وثقافته وعناصر تكوينه وقضاياه.

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

لقد ظل المسرح عصوراً كاملة يخضع لسيطرة الكلمات باعتبارها مجال إبداع المؤلف وقد وصفت سيطرة اللغه على الفن والثقافة العامة "بالإمبراليه اللغويه" ولكن العرض المسرحى يجب أن يراعى أنه (مسموع ومرئي) بالدرجة الأولى.

ويشير بعض السيميوطيقين إلى وجود فجوات أو ثغرات فى النص الدرامي. ويستخدم هولاء مصطلح Aporia(*) – وهو مصطلح مأخوذ عن "جاك درايدا" – للدلاله على هذه الفجوات وهى عباره عن نقاط ضعف فى النص المسرحى قد تنتج بسبب تصارع الأفكار والمشاعرداخل النص وربما داخل المشهد الواحد. وقد تحدث على مستوى الوعى أو اللاوعى عند الكاتب المسرحي. وترى "أن أوبر سفيلد" أن النص المسرحى ملئ بالجوات ويقوم الإخراج بملئها. بل أنها فى 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 التى يطرحها العرض فالنص الدرامى ناقص ولا يظهر فى صورته إلا من خلال العرض وعمل المخرج.

فإذا انتقلنا إلى مفاهيم الإخراج سواء على المستوى العملى أو النظرى لوجدنا أنه رغم تنوع المفاهيم الإخراج المتعدده، إلا أنها تشترك فى 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 هى فضلا عن ذلك علاقة ديناميكيتكيه. وهذه العلاقة الديناليكيتكيه تنبع من خلال علاقة تأثير وتأثر متبادل بين النص الذى كتبه المؤلف والمخرج من جهه أخرى، الذى يتبادل التأثير والتأثر مع بعض عناصر العرض

(*) ترجم محمد عنانى مصطلح Aporia فى كتابة "المصطلحات الأدبية الحديثة". على أنها" مناطق القلــق" أو "عدم اليقين" وهى ترجمة أكثر ملائمة للمصطلح حيث تشرح المصطلح نفسه وتشير إلى أسباب وجود الفجوة على مستوى اللاوعي.

خاصة عنصر الممثل. وفيالنهاية 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 المسرحى لأنه أحد الوسطاء الذين يسهمون فى إكمال التجسيد الذى يقدمه الكاتب فى النص– ولكن يمكن اعتبار المسرحية أكثر من مجرد عمل وظيفى بالنسبة له (المخرج) إنها استجابة لحاجة عنده. لإحساس يتوحد مع مادة الكاتب، بل يستخدم هذه المادة للتعبير عن باعثه الفنى الخاص به.

إن الدياليكيتك بين النص والإخراج يتمثل فى أن الإخراج لا يطبق النص بحرفيته ولكنه يستخرج إفتراضات النص وعناصره غير اللفظية ويقدمها على خشبة المسرح من وجهه نظر المخرج (تفسيره أو رؤيته) ولكن حرية المخرج لا تكون مطلقه فى التفسير ولكنها محكومة "بالإحتمالات التفسيريه" التى يتيحها النص. فعندنا يسقط المخرج ذاته على النص فإنه يبحث عن العناصر التى تبرر وجهه نظره وتؤكدها من خلال موائمته بين عناصر النص وعناصره الذاتية. إن النص الدراميعند تحويله إلى عرضيدخل فى منظومة جديده 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 عديده يقدمها مخرجون أخرون.

""إن الإخراج الدرامي" لا يعبر عن أو يعكس أو يعيد إنتاج النص الدرامى الذى يستند إليهه. لكنه ينتج هذا النص محولاً إياه إلى كيان متفرد لا يمكن إختزاله. وإذا كان عمل المخرج إبداعياً حقاً. فإنه لابد أن يختلف بدرجة ما عن النص الدرامى لا أن يكون محاكاه باهته له".