

فن التمثيل والتلقي المسرحي
Acting and Audience Reception in Theater

عبد العزيز بوشلاق*

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

Abdelaziz.bouchelaleg@univ-msila.dz

المعلومات المقال	الملخص
تاريخ الارسال: 2026-03-24 تاريخ النشر: 2026-06-12 الكلمات المفتاحية: الممثل المتلقي العمل الفني الخطاب الفني العرض المسرحي	عادة ما يدور داخل ذهن المتلقي أن يفهم ما يتلقاه من خطاب فني في قاعة العرض المسرحي، والفهم هنا، قضية فنية مشتركة من حيث الاهتمام، يتقاسمها الممثل والمشاهد، ومن غير الممكن تجاوزها من قبل أطراف العملية الإبداعية إذا لم يكن هناك سبب مُلزم. كما أنه ليس مجدياً أن يعرض الممثل تجربته لنفسه فقط، وإذا ما حصل ذلك، فالأمر يبدو أقرب إلى فعل عبثي لا جدوى منه، لأن وجود المتلقي شرط رئيس لكي تكتمل التجربة الفنية. لذلك يكتسب عمل الممثل مشروعيته باعتباره عملاً فنياً إذا ما أصبح وجهاً لوجه أمام المتلقين.
Article info	Abstract :

Keywords:

Actor Recipient

Artwork

Artistic speech

Theatrical performance

What usually goes on in the mind of the recipient (audience member) in a theatrical performance hall is to understand the artistic discourse they are receiving. Understanding here is a shared artistic concern, equally important to both the actor and the spectator. It cannot be bypassed by the parties involved in the creative process unless there's a compelling reason. Furthermore, it's not productive for an actor to present their experience only to themselves. If that were to happen, it would seem closer to a futile and meaningless act, because the presence of the recipient is a main condition for the artistic experience to be complete. Therefore, the actor's work gains its legitimacy as an artistic endeavor only when they are face-to-face with the recipients.

مقدمة:

ارتبط المسرح في تاريخ الفنون ارتباطاً مباشراً بالجمهور، مما جعل الدراسات النقدية والتنظيرية لهذا الفن تمنح استجابة المشاهد حقاً أقل بكثير من التحليل الكافي عكس المدارس الأدبية التي أولت القارئ اهتماماً بالغاً، وحررته من هيمنة الكاتب والعمل المكتوب. وبناء على ذلك يمكن اعتبار نجاح التجربة المسرحية مرتبطة بقدرة المتفرج على كسر حاجز التلقي السلبي والتحول إلى عنصر حيوي ومؤثر في العرض، حتى وإن لم يتحرك من مقعده؛ والممثل وهو يتقمص شخصيته يخوض تجربة توازي في تأثيرها التحول شعوري عند الجمهور، وبدون هذا التفاعل الوجداني المشترك، يفقد العرض المسرحي جوهره ومعناه. حيث يرتد صده في وجدان المتلقي أو المشاهد المتفاعل مع الحدث حتى يكون للخشبة روح وحيوية. هذا الانتقال الذهني والعاطفي الموازي لدى المتفرج يُعد شرطاً أساسياً لتحقيق القيمة الفنية للعرض وضمان نجاحه. لأن الخطاب المسرحي ليس مجرد نقل لمعلومات ومعارف إلى الجمهور، بل هو شبكة متداخلة من التفاعلات التي تحدث في وقت معين حي. بحيث يكون الاتصال المسرحي بين الممثل وبين ممثل آخر وبين الممثل والجمهور لأنه اتصال غير عادي بكونه اتصالاً مزدوجاً.

استطاع النص المسرحي أن يتحرر من أسر الورق وقيود الحبر إلى فضاء المشاهدة وعناصرها المختلفة المرتبطة بالمشاهد أو الجمهور، بما يملكه من خلفيات ثقافية واجتماعية ونفسية يستطيع الأدوات التي يمتلكها من المتابعة والحكم في النهاية لأن أدوات المسرح الجديدة كالضوء والحركة والصوت والديكور والسينوغرافيا استعاض عنها عن الكلمات والتصوير. وأصبحت هي اللغة الركحية الجديدة التي يتفاعل معها الجمهور فتقله من رتبة النظر إلى رحابة الاستبصار السمعي البصري، ليكون بذلك هو النبض الحقيقي الذي يمنح العرض حياته ومعناه. وبذلك نجد عنصر التواصل قائماً عند المشاهد وأكثر تأثيراً منه في حالة ارتباطه بالنص الورقي، باعتبار الجمهور عنصراً أساسياً في العملية. حيث شهد تحولاً جوهرياً في علاقته بين الكلمة المكتوبة وبين الفعل الأدائي الحركي على خشبة المسرح، باعتباره كيانه إبداعياً مستقلاً. يعتمد لغة الجسد والسينوغرافيا والإضاءة أدوات

ضرورة للانتقال من ممثل ناطق بالنص. إلى خالق للحالة المرتبطة بوعي الجمهور في لحظة آنية ومباشرة.

لابد للممثل أن يعرف مستويات جمهوره المختلفة، بحيث يستطيع تعديل وسائل التأثير والإقناع إذا لاحظ خلافاً معيناً أثناء العرض قصد تعديله؛ فمهما بلغت براعة الأداء أو إتقان النص، يظل التأثير رهيناً بمدى ملامسته لأوتار المتلقي الخفية. فالجمهور ليس مشاهداً عادياً صامتاً لا روح فيه، لأنه عنصر ليس سلبياً بل شريك في إنتاج المعنى، وكتلة مشاعره تستجيب وقت الاستجابة إذا كان المؤثر قوياً من خلال خلفية معقدة من الأحداث والحوادث الماضية، والعواطف المختلفة، والمعارك المتباينة التي صقلها العمر والجنس والثقافة. لذلك عدّ نجاح العرض المسرحي من مدى تغير مؤشر بوصلة المتفرج أو المشاهد، فهو يعكس نجاح الممثل كما تعكس المرأة وجه الناظر إليها.

1 — آليات التفاعل الاتصالي بين الممثل والمتلقي.

يتحول الممثل فوق خشبة إلى ناسج للرؤى، يغزل من حركته وسكونه خيوطاً من المعنى تشتبك مع وجدان المتلقي في لحظة تجلٍ فريدة. فهو ليس مجرد جسد، بل هو قصيدة حية يتشكل عمل الممثل في فضاء المسرح من خلال إيماءاته وحركاته وإشارات الحركات والأصوات التي يصدرها ويربطها بما يحيط به من أدوات العرض ليشكل سمفونية إبداعية حية ترسم ملامح الموقف حتى يستطيع نقل عناصر الشخصية التي يتقمصها إلى المشاهد على حقيقتها، مختزلاً الزمن والمسافة واهبا للحظة العرض كينونتها وسحرها الخاص، وبالتالي يكون للحظة الدرامية قيمتها المعرفية والجمالية.

فن التمثيل كنز حي يبعث الحيوية في العرض المسرحي، ويحول خشبة إلى فضاء من العلامات المتدفقة بالحركة. وفق إشارات بصرية وسمعية، لتحقيق توازن دقيق يجمع بين ما يشاهده الجمهور وما يسمعه؛ في انصهار تام بين الوحدات العضوية التي تجسد الفعل الأدائي. وهو ما يوضحه مشهد المحاكمة أو مشهد الصلب في مسرحية مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور الذي حيث يؤدي الممثل الذي يقوم بدور الحلاج على الإشارات البصرية والسمعية، السكون مقابل ضجيج الحشد لتحقيق التوازن الدقيق بين ما يشاهده الجمهور عذاب الجسد وما يسمعه سمو لروح. 1 (صالح عبد الصبور، ص115)، وذلك من خلال إطلاق الممثل طاقته التعبيرية كرسالة رمزية عابرة للحدود، تستهدف وجدان المشاهد وعقله في تلك اللحظة المؤثرة التي يتوحد فيها الممثل كمرسل والجمهور كمتلقي في فضاء زمن العرض المسرحي في سياق إرسالي وتفاعلي متكامل. انطلاقاً من هذا المبدأ يمكن تعريف فن التمثيل بـ " التصوير المجسد للصورة الذهنية وهو إيصال المحتوى والانفعال والعاطفة إلى الجمهور. " 2 (ريتشارد موريل، ص 35)، حيث تتحول الأفكار المجردة التي تدور في خلد الممثل إلى كيان ملموس يشعر به المتلقي، حيث لا يكتفي بنقل الخبر، بل يعيد خلق التجربة. فترسم في ذهن المشاهد من خلال الصورة الذهنية التي تتحول إلى انفعال ومن ثم إلى تفاعل وينتقل من معرفة المعلومة على معاشتها كحالة شعورية حية.

يقوم الممثل في عرضه الفني بمحاولة رسم صورة ذهنية في ذهن المشاهد قصد تثبيت مختلف العلامات البصرية والسمعية في محور تركيزه ضمن مساحة التلقي الشاملة المتمثلة بالعرض المسرحي المؤلف من مجموعة مركبة من النصوص التي تتشكل بنياتها الإرسالية أو الاستقبالية لتنتج الخطاب المسرحي الكامل. لأنه بعد أن تم حصر المسرح في عمق فكرة المؤلف وتجاوز الرؤى التقليدية التي بلغت في تقديس النص الأدبي، وتخطي هيمنة المخرج المطلقة على العمل المسرحي التي تجاوزت الحدود. "بعد كل ذلك ظهرت فجأة وبوضوح أن الشيء الرئيسي في المسرح كما كان دائماً وكما هو كائن، وكما سيكون هو الممثل " 3 (أبو الحسن سلام، ص124) تتجلى هذه العبارة كشهادة فلسفية تعيد الاعتبار لجوهر العملية المسرحية، فمن الناحية الأدبية، نحن أمام نص يفيض باليقين والدهشة؛ تلك

اللحظة التي ينجلي فيها الغبار عن خشبة المسرح لتكشف أن الأضواء والستائر والنصوص ليست إلا هوامش في حضرة و "الإنسان". الممثل هو المتن الحقيقي لأنه يمثل النقطة المركزية التي لا يحدها زمن، فهو الماضي الذي أسس للفرجة، والحاضر الذي يجسد اللحظة، والمستقبل الذي يضمن استمرارية الفن. وهو وعاء عاطفي له ضرورة وجودية وليس مجرد شخص يؤدي مجرد دور وظيفي. هذا الممثل وفق هذا الخطاب المسرحي الكامل الذي يتشكل من مجموعة الألفاظ المؤداة والحركات الملعبوبة على الرّكح مرفوقة بإشارات بصرية وسمعية، تتشكل في نهايتها ما يسمى بالخطاب المسرحي المكون من شقين، نطوق ومتحرك، أو نص وعرض. أي العلاقة بين المتلقي والمشاهد حيث يتجلى البعد السيمانتي في مستويين بكونه ثنائي القطب ؛ أحدهما فيض المعنى الذي يُسقطه المرسل على البنيات الشكلية للرسالة المرسل في قالب الشكل، والآخر هو أثر الدلالة الذي يستخلصه المستقبل من تلك القوالب، وكأن الشكل وعاء يملؤه القاصد برويته، ويُعيد قراءته المتلقي بوعيه. ينظر 4 (أ.د. فان كيسبيرين، ص39)

يعتبر فنّ التمثيل أو المحاكاة و تقمص الأدوار الجوهر الأساس في بنية الخطاب الإبداعي، فهو لا ينقل الأفكار فقط، بل يحولها إلى كتلة من التفاعلات الوجدانية، وينقل الكلمة الجامدة إلى جسم حي فيه الروح. يستطيع المتلقي من خلاله معايشة التجربة الإنسانية بكل تعقيداتها، حيث يندمج فيه الخيال بالواقع لإنتاج دلالات جديدة تتجاوز المعنى السطحي للغة. كما ينقل المفاهيم الذهنية مثل الحب والصراع والحرية إلى صور ومواقف وشخصيات لها تأثيرها وإقناعها، وذلك خلال تقمص الأدوار أو بناء المشاهد التمثيلية في النص حيث يتحطم الجدار الفاصل بين المبدع والمتلقي، فيكون بذلك المتلقي أو المشاهد أكثر قربا من الفكرة. ممّا يسمح بقول ما لا يُقال علانية بواسطة الإيماء والرمز والإشارة. أما العنصر الثاني والمتمثل في كيفية تلقّي الإشارات والإرساليات، فترتبط بالمشاهد وما يوظّفه في ذلك من أدوات وما يتمتع به من دقّة ملاحظة وحضور بديهة وفطنة وذكاء وتركيز، وهي لا تختلف في آلياتها وأدواتها المرتبطة بالممثل، إلّا في تغيير وظيفتها، وهي في العموم مرتبطة أيضا بالإحساس والعقل. إن جوهر الخطاب الدرامي اتصال ثنائي الأبعاد الأول هو الاتصال الداخلي بين الشخصيات فوق الخشبة، والثاني هو الاتصال الخارجي بين العرض والجمهور. وإذا غاب الطرف الأخير، انهار جسر التواصل الدرامي برمته. ويظل ناقصا، بل ومجرد إمكانية لم تتحقق بعد، ما لم يكتمل بفعل المشاهدة الذي يمثل الغاية الوجودية للنص المسرحي. فالمسرح، بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى كالفنية الرواية أو انغلاق القصيدة، هونص ناقصبنويا، كُتب ليتجاوز رتبة الورق إلى حيوية الخشبة. حين يكتب المؤلف نصه، فإنه يقدم هيكلاً لغوياً ينتظر لحظة الصفر لبعثه حيا، وهذه اللحظة لا تكتمل إلا بوجود المتلقي/المشاهد إن الكلمة الدرامية لا تكتمل دلالتها بمجرد النطق بها، بل بالصدى الذي تحدثه في وعي المشاهد. مثلما يجسد هذا المشهد من مسرحية الفرافير ليوسف إدريس، حيث تتحطم تماما فكرة الجدار الفاصل بين المبدع والمتلقي، وذلك بخروج الممثل عن النص ليخاطب الجمهور مباشرة. فالحوار الافتتاحي بين الفرфор والسيدحول البحث عن دور لكل منهما في الحياة. وهو اتصال خارجي يشرك الفرфор الجمهور في حيرته الوجودية، محولا المفاهيم الذهنية كالحرية والتبعية إلى صور ومواقف مثل : "يا فرפור.. يا بني آدم.. المسألة مش مين اللي فوق ومين اللي تحت، المسألة إن فيه فوق وفيه تحت، ولحد ما نلاقي طريقة نلغي بيها الفوق والتحت ده، لازم واحد فينا يبقى فوق والثاني تحت.. فاهم يا فرפור؟" 5 (يوسف إدريس، ص168)

2 — تحولات العلاقة الجدلية بين الخشبة والجمهور:

تقوم الظاهرة المسرحية على العلاقة بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين، وهي علاقة تتغير وفق التحولات الجمالية والفلسفية التي طرأت على فن التمثيل في مختلف مراحلها. وهي تقوم على ثنائية التقديم والتمثيل، اللذين يحددان المسافة المادية والمعنوية بين الممثل وجمهوره. ففي التقديم يبرز الممثل نفسه كفعل واع ومكشوف. يتجلى بوضوح في منع الاندماج العاطفي الكلي، دافعا المشاهد نحو التأمل النقدي والموقف السياسي بدلا من الاستغراق في الوهم، حيث يصبح الأداء وسيطا فكريا يتجاوز حدود المحاكاة البسيطة. بالمقابل وعلى النقيض من ذلك، في أسلوب التمثيل يهيمن الممثل على المسرح الواقعي والطبيعي من أجل خلق إيها مكامل بالواقع، متجاهلا وجود المتفرج تماما وكأنه ينظر من خلال جدار زجاجي غير مرئي.

يغوص الممثل في الذاكرة الانفعالية والصدق النفسي ليندمج كلية مع الشخصية، مما يدفع المتفرج إلى التماهي العاطفي والاندماج في الحدث الدرامي كأنه واقع حي. لتظل العلاقة بين الممثل والمتفرج هي المختبر الحقيقي الذي تختبر فيه فاعلية الخطاب المسرحي وقدرته على التأثير، سواء أكان ذلك عبر سحر الإيهام أم عبر صدمة الحقيقة العارية. مثلما استخدم سعد الله ونوس المسرح داخل المسرح ليؤكد أن العرض وسيط فكري وليس مجرد محاكاة للواقع، في هذا النمط يتوجه الممثل للجمهور مباشرة، محطما الجدار الرابع ليجعل من المسرح منصة للتفكير السياسي والاجتماعي في مثل قوله: "يا سادة.. يا كرام.. نحن لسنا هنا لنخدعكم بالزينة والأضواء. نحن جئنا لنستحضر معكم حكاية رجل أراد أن يصنع فنا في زمن الظلمة. لا تنظروا إلينا كأنا أشباح من الماضي، بل انظروا إلينا كأنا أنتم.. أنتم الذين تجلسون الآن في هذه القاعة. هل كانت دمشق هي التي تحاربه؟ أم كان الخوف الذي يسكن فيكم؟" (سعد الله ونوس، ص342)،

ومن أمثلة ذلك أيضا مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس التي استخدم فيها تقنية المسرح داخل المسرح، حيث يبدأ بما يقدمها الحكواتي للجمهور داخل المقهى وبدلا من الإغراق في الإيهام التاريخي حيث يتوجه الممثلون إلى الجمهور مباشرة، لدفعهم إلى التفكير فيسلبية الشعوب بتجاه مصيرها، مما يخلق صدمة وعي سياسي تتجاوز حدود الخشبة. ويظهر ذلك في مشهد اللوحة الأخيرة المتمثلة في مقتل جابر وخداع الوزير له. لقد كان يظن أنه سيحصل على مكافأة من المال أو الزواج، بينما يقرأ الحراس الرسالة المكتوبة على رأسه التي تأمر بقطع رأسه هنا تنكسر صدمة الحقيقة؛ حيث يتوقف الحكواتي عن الكلام، وينظر الممثلون إلى الجمهور بصمت مطبق، وكأنهم يسألونهم هل ستظلون صامتين مثل زبائن المقهى. 7 (سعد الله ونوس، ص113).

أما في الربع الأخير من المسرحية مسرحية كاسك يا وطن لمحمد الماغوط فهي تزوج بين الإيهام الكوميدي وصدمة الواقع المرير. فالمشهد الشهير المتمثل في مكالمة غوار لولده الشهيد في الجنة، "نحن بخير يا أبي.. اطمئن!" حيث يمسك بسماعة الهاتف ويقدم له تقريراً عن أحوال الوطن، وهو ما يمثل ذروة التأثير. حيث يبدأ الجمهور في الضحك ثم يفاجئهم النص بحقيقة الفساد والضياع القومي، وهي صدمة الحقيقة. لقد نجحت المسرحية في تحويل صالة العرض إلى ساحة للتنفيس الجماعي والبكاء المر، وهو ما يثبت قوة العلاقة المباشرة بين الممثل والجمهور في المسرح السياسي. 8 - مسرحية "كاسك يا وطن" - محمد الماغوط، مثلت عام 1979 ولم تطبع.

تتبلور غاية النقد الركحي المعاصر في الانتقال بدور المشاهد من مجرد مستهلك عابر للفرجة إلى شريك حقيقي تتحوّل فيه مشاهد العرض إلى فاعل تأويلي منتج لدلالاته التي شكّلتها أساليب الأداء التمثيلي في صياغة المعنى؛ ويصبح الجمهور هو المختبر الذي نعرف منه مستوى الأداء التمثيلي. لأن المسرح في جوهره ليس إلا حوارا نابضا يجمع بين ما يقدمه الممثل وما يتلقفه الجمهور. لذا فإن تحليل فن التمثيل اليوم لم يعد محصورا في الحركات الجسدية، بل في قدرة هذا الفن على تجسيد الرؤى الفلسفية التي تجعل من التلقي عملية توليد مستمرة للأفكار والمشاعر، وكلّ الحالات النفسية تتحدّد عبر عمليات فيزيولوجية معينة وعند التوصل لمعرفة طبيعة الحالة الجسمانية يتمكن الممثل من بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الإحساس بالإثارة، ومن ثمّ نقلها إلى المشاهدين لحثهم على المساهمة في الأداء التمثيلي بتفاعلهم معه " 9(فاضل الجاف، ص 159، 160)، والعاطفة عند الممثل نتيجة حتمية لسلسلة من الاستجابات الجسدية الملموسة، فحين يدرك الآلية الجسدية المرتبطة بشعور معين، يتمكن من إعادة إنتاج هذه الحالة كيميائياً وحركياً في جسده، وبالتالي فإنه يستحضر الحالة النفسية المقابلة لها تلقائياً، ومع تكرارها يصل إلى عتبة الإثارة المطلوبة.

هذه الإثارة ليست انفعالا عشوائياً، بل هي طاقة حيوية ناتجة عن الانسجام التام بين الجسد والذهن. وعندما يبلغ الممثل هذه الحالة من الصدق العضوي، تصبح لغة جسده وتعبيراته غير مصطنعة، مما يخلق نوعاً من العدوى العاطفية التي تنتقل مباشرة إلى المتفرج. ممّا يجعل المشاهد شريكا في العملية الإبداعية، ويحول العرض المسرحي من مجرد نص مقروء إلى تجربة إنسانية حية ومشتركة تتغذى على الفعل ورد الفعل اللحظي.

يرتكز الأداء المسرحي على كيفية إدارة التوتر بين الإرسال والاستقبال. فالممثل حين يرسل دالته الأدائية، فإنه يضبط ترددها الجمالي بناء على الفلسفة التي يتبناها العرض، حيث لا يمكن أن يستقيم فنّ الأداء التمثيلي كعملية نقدية أو جمالية إلا إذا نُظر إليه ككيان ديناميكي مرّن، يتجاوز كونه مجرد محاكاة حركية ليصبح نظاماً متكاملاً وليس مجرد توصيل للمعلومة، بل هو صياغة لعلاقة جدلية مع المتلقي تربطها بالتجربة الجمالية وتمنح العرض المسرحي خصوصيته وتعدديته الصورية. وذلك باتخاذ الأداء التمثيلي منحى محايداً يرفض الذوبان في الشخصية، ويحث المتلقي على اتخاذ موقف نقدي واعٍ بدلاً من الانجراف العاطفي بوصفها أدوات تنفيذية لتلك الفلسفات الجمالية العميقة التي تعيد صياغة الوعي الجمعي عبر فعل المشاهدة، وتدعو إلى " السفر إلى داخل الشخصية، والتماهي معها أي تغيير ملامحها الخاصة وتبديل حركاتها وتصرفاتها وصورتها. وكل سماتها المميزة بحيث يمكن الحديث عن تأليف أو تأسيس الهوية الجديدة هوية الكائن الوهمي المسمى بالشخصية." 10 (عواد علي، ص 95)

3 — المسرح بين متطلبات الفن وإكراهات الواقع..

يمتلك المسرح طبيعة مزدوجة ومحيرة تترك المتفرج يصدق الشخصية الدرامية، وفي الوقت ذاته ينفى الخيال ليعامله كأنه حقيقة مؤقتة. عليه بعدم الخلط بين الواقع والتمثيل حتّى يستمتع بالفرجة بوعي كامل ويدرك تماماً الحد الفاصل بين واقع العرض الذي ينغمس فيه عاطفياً، وبين الواقع اليومي الذي يعود إليه بمجرد إضاءة أنوار القاعة. لأنّ المسرح حين يقدم لنا واقعا حيا، فإنه يخلق إيهاماً، ويحاول إقناعنا بأن ما نراه هو قصة خيالية منفصلة عن عالمنا. وبالتالي تتدخل عملية النفي التي يقوم بها المتفرج بوعي أو دون وعي باعتباره شخصاً يعرفه أو مجرد إنسان يؤدي عملاً. وترتكز هذه العملية على قاعدة أساسية ترتكز على التحليل المنطقي. بمعنى أنها عملية عقلية تتجلى في كون المتفرج عندما ينفي عن كل ما هو معروض ومقول فوق الخشبة كونه حقيقياً وصحيحاً، فإنه يثبت أنّ ما هو يومي وواقعي ومرتببط بحياته العادية هو الحقيقي، ومن أمثلة ذلك مسرحية الفرافير ليوسف إدريس التي تعد

نموذجاً واضحاً لكسر الجدار الرابع وإجبار المتفرج على التذبذب بين الواقع والتمثيل، والشاهد هنا يبدأ العرض بدخول المؤلف الذي يخاطب الجمهور مباشرة، ثم يتدخل الفرфор ليعرض على الدور الذي رسمه له المؤلف، مما يجعل المتفرج ينفي الحكاية كواقع ويثبتها كتمثيل واعي مثل قوله: "يا حضرات السادة المشاهدين.. أنا مش فرفور بجده، أنا ممثل واسمي فلان، والأستاذ المؤلف ده هو اللي جابرنى أعمل كدة". 11 (يوسف إدريس ص17)

يتشكل الموقف النقدي لدى المتلقي ليضعه أمام ثنائية التخيّل المجدّد والحياة المتدفقة. فهو لا يكتفي بالمشاهدة السلبية، بل يمارس سلطة ذهنية تصنّف العرض ككيان مواز للواقع وليس جزءاً عضويًا منه. وبذلك، يقع المتفرج في مفارقة يدرك من خلالها أنّ الخشبة تختزل تجربة إنسانية حقيقية، على الرغم من إصراره على تجريدها من صبغتها الواقعية، مُفضّلاً التعامل معها كبناء مزيف يتمرد على الحقيقة المباشرة رغم ملامسته العميقة لها. لذلك كان المسرح يعتمد على فعل المحاكاة كما حدّده أرسطو في تعريف المسرحية.

أثناء مشاهدة المتلقي العرض ينغمس في حالة من الوهم الواعي؛ حيث يتفاعل مع الأحداث كأنّها حقيقة ملموسة، في الوقت نفسه يبقى مشدوداً بخيط رفيع إلى الواقع الخارج. لأنّ المتعة الجمالية لا تنبع من خداع الحواس، بل من قدرة الإنسان على استشعار العمق الإنساني في الزيف الفني، وإدراك أن ما يلمس روحه من عواطف مختلفة ومتناقضة هو حقيقة شعورية مطلقة، حتى وإن كان مصدرها مجرد أضواء وظلال على خشبة المسرح، ويعيش المتفرج لحظات من التّعالي في علاقته بالفرجة فيشعر بلذة المحاكاة، حيث يحسّ بما حوله كما لو أنّه واقعي لكنّه في الوقت نفسه يعرف بأنه ليس حقيقياً.

يوضح أوبرسفيد هذه المفارقة بقوله: "ما يقوله النفي هو: ما أراه، سواء كان حلماً أو فرجة، جد واقعي إلا أنّه ليس حقيقياً. إنّ ذلك مفروض عليّ إلا أنّه لا يستطيع أن يخبرني عن الواقع، عن الطريقة التي يسير عليها العالم والتي يمكن أن أسير عليها". 12 (آن أوبرسفيد ص14)، وهو ما نختبره بحواسنا، مثل الحلم أثناء نومنا أو العرض المسرحي، فهو موجود في وعينا، أي أنّه واقعة حدثت بالفعل. وأنه ما كان غير حقيقي رغم وجوده، إلا أنّه يفتقر إلى اتصاله بالعالم الخارجي. فما نحلم به ينتهي بمجرد الاستيقاظ، والمسرحية تنتهي بإغلاق الستار، وهناك بالمقابل صور تفرض نفسها على عقولنا وتسيطر على مشاعرنا دون إذن منا، فنكون مضطرين لمشاهدة العرض أو عيش الحلم، لكن هذا الاضطراب لا يجعل ما نراه صادقا. يحدّد المتفرج الإنكار في العلاقة المسرحية من خلال نفيه واقع التمثيل وإثبات واقعه اليومي، كأنّه هو يقوم بصياغة المشهد من خلال جزئيات حياته ومواقفه المختلفة فيها، وبالتالي هو بين أمر مرئي وبين أمر غير مرئي.

4 — الاستجابة الوجدانية للمتفرج أثناء الأداء المسرحي:

لا يختزل الخطاب الإنساني في المعنى الحرفي الظاهر، لما تحمله اللغة في طياتها من دلالات تتشكل وفق الخلفية الثقافية للمتلقي ومنه يصبح التأويل جسراً إلى التدبر العميق، وفق تصالح العقل مع النص التراثي حتى نستطيع صياغته صياغة معاصرة تتوافق مع أهداف الكاتب ومتطلبات المتلقي. ويمثل ذلك هذا المشهد من مسرحية منمنمات تاريخية لسعد الله ونوس. أين نجد ابن خلدون في مواجهته لـ **تيمورلنك** يعبر عن قمة ممارسة التأويل؛ حيث يحاول ابن خلدون تأويل التاريخ والواقع السياسي خارج حدود الكلمات المباشرة، محاولاً فهم المعنى الخفي للقوة والانهيار. بناءً على سياقات العصبية والقدرة، محولاً الحدث العسكري إلى نص فلسفي يحتاج إلى تدبر لفهمه. 13 (سعد الله ونوس ص120) إلا أنّه كنشاط معرفي لم يعد محصوراً ضمن حدود هذه الثنائية، كما انتقل من البحث في النصوص وتفسيرها وتأويلها إلى تفسير للفعل والحركة والرمز والإشارة وتأثير ذلك في المتلقي، حيث يقوم من خلالها الأفراد بتبني فكرة مستحدثة معينة داخل تنظيم اجتماعي محدد، من خلال التأثير في غيرهم ممن لم

يتسنى لهم بعدُ الإيمان بهذه الفكرة. كما يُعرّف بشكل عام بأنه التغيّر الذي يطرأ على مستقبل الرسالة لدى الفرد؛ إذ قد تلفت الرسالة انتباهه فيدركها، وقد تضيف إلى معلوماته معارف جديدة، وقد تدفعه إلى تكوين اتجاهات جديدة أو تعديل سلوكه السابق.

ولا يقتصر التأثير على نقل المعلومة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى إخراج الفرد من حالة اللامبالاة إلى حالة الاهتمام. ففي هذه المرحلة يجذب الفرد إلى الفكرة أو الرسالة، ويبدأ في استيعاب حضورها ضمن محيطه الإدراكي، كما يسعى إلى ربطها بمنظومة قيمه ومعارفه السابقة. ومن خلال اكتساب هذه الفكرة لقدر من الشرعية داخل وعي المتلقي، يزداد ميله إلى تقبلها مستقبلاً.

لذلك انتقلت بؤرة التركيز في النقد المسرحي من المبدع والنص المسرحي إلى متلقي النص، فتحول النقد المسرحي منهجياً من مجال التحليل والمقارنة ورصد الأبنية والتقنيات، إلى مجال يهتم بدراسة التلقي وتأثير الخطاب في الجمهور.

" 14 (نهاد صليحة، ص94)

التأويل لا تحكمه بالضرورة صرامة بناء النص أو ترابط أجزائه، بل يحركه ذلك الخيط الدلالي الرفيع الذي يربط بين المعنى الأول الذي يضافنا عند القراءة الأولى، وبين تلك المعارف العميقة التي تتشكل بعد القراءة المتأنية، عبر سلسلة من محاولات الفهم والاستنباط. في مقابل ذلك تقرّ رؤية أخرى بأن القراءات وإن تعددت فإنها ليست فوضى لأنها محكومة بحدود ترسمها الحجج المنطقية ووسائل التحقق. فالتأويل هنا ليس غاية في ذاته، بل هو فعلٌ يسعى نحو قصدية تقع خارج حدود الرمز المجرد.

يتدخل في عملية التلقي عنصر هام وهو كفاءة المتلقي، ويتلخص ذلك في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر حيث يكسر سعد الله ونوس الجدار الرابع ويجعل من الجمهور المتمثل في رواد المقهى داخل المسرحية جزءاً من العرض، مشدداً على ضرورة وعي المتلقي لفك شفرة التاريخ وإسقاطها على الواقع. في مثل هذا المشهد الشاهد: "يا سادة، يا كرام.. نحن لا نقدم لكم تسليّة، نحن نعرض عليكم حكاية لتندبر في عواقبها.. فمن لم يفتح بصره وبصيرته، ضاعت منه الحكمة." دلالة على ضرورة امتلاك المتلقي لخبرة التأويل، التي تنقلنا من رؤية النص ككيان مغلق وجاهز إلى اعتباره بنية احتمالية لا تكتمل إلا بوجود قارئ واع. لأنّ النص مهما كان دقيقاً فهو يحتوي على ما يسميه النقاد بالفجوات، فالكاتب لا يقول كل شيء، بل يترك مساحات صامتة تعتمد على ذكاء القارئ الخبير الذي يدرك أن اللغة ليست مجرد وسيلة لنقل المعلومات، بل هي شبكة من الرموز والإحالات. 15 (سعد الله ونوس ص 241) لقد تم تجاوز حصر تجربة المتفرج في دائرة التأثير العاطفي المباشر. باعتبار النظر إلى المشاهد ككيان رومانسي يستجيب للخشبة بقلبه فقط، بمعزل عن آليات النقد أو التذكر.

توجه النقد المسرحي الحديث يرفض الفصل بين العاطفة والعقل لأن العملية ذهنية معقدة تمتزج فيها المشاعر بالتأويل. فالمتفرج لا يستهلك العرض، بل يفكك شفراته ويبنى معناها في آن واحد، محولاً الفرجة من حالة وجدانية بسيطة إلى تجربة معرفية متكاملة. ومن أبرز من طبقوا هذا التداخل بين الانفعال والإدراك المسرحي سعد الله ونوس في منولوج الفيل يا ملك الزمان، ويتجلى ذلك في هذا المشهد حين عندما يدخل زكريا الذي يمثل الشعب مع الحشود لمواجهة الملك والشكوى من فيله الذي يعيث فساداً، وبسبب رهبة السلطة والانفعال بالخوف، يتحول المطلب من قتل الفيل إلى طلبت زويجه. 16 (سعد الله ونوس، ص425).

يفهم من كل ما سبق أنّ المتفرج فاعل في العملية والتجربة المسرحية، وذلك للتفاعل الذي يبديه تجاه مختلف المواقف والمشاهد كيفما كان موقعه وعلاقته بالفرجة، ولا يقف موقفا سلبيًا. إذ لا دور للمعطيات الحسية وحدها، بل يتداخل فيها ما هو انفعالي وما هو إدراكي ومعرفي. كما أننا إذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية لاحظنا أنّ المتلقي عند مشاهدته لعرض مسرحي يحاول تكوين بنية حكائية حول ما يجري أمامه والعمل على ربطها بعناصر العمل الدرامي، كما يحاول تفكيك بعض العلامات وربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى، لأنّه إذا غاب حسه عن الفرجة كان منقطعاً كلياً، وبالتالي ينتفي شعور اللذة والمتعة عنده، ولا تصبح العملية عملية فرجة ذات طابع جمالي وفني.

خاتمة:

خلاصة القول إنّ التجربة المسرحية ليست مجرد فعل عاطفي عابر، بل هي منظومة متكاملة من المثيرات والاستجابات التي يشترك فيها كل من الممثل والمتلقي، لأنّ الأول يحمل الخطاب، والثاني يقوم بتأويله، ويتمّ ذلك وفق التصورات المعرفية الحديثة التي تبين أن العاطفة ليست مفصولة عن العقل من أجل فهم الفرجة. ومن أجل إعادة صياغة علاقة الإنسان بمحيطه من خلال خشبة المسرح.

الهوامش:

- 1 — ينظر صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ط3، دار الشروق، القاهرة، 1965، ص115.
2. ريتشارد موريل. أساليب التمثيل، تر: سامي عبدا حميد (جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، 2002، ص35.
3. أبو الحسن سلام، فنون العرض المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص124.
- 4— ينظر أ.د. فان كيسبيرين. نحو نظرية وتاريخ العرض المسرحي. ترجمة مصطفى منصور. مجاة المسرح (القاهرة) العدد83 سبتمبر 1995، ص39.
- 5 — يوسف إدريس، الفرافير، مكتبة مصر، ط6، القاهرة، 1989، ص168.
- 6 — سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، 1996، ص342.
- 7 — ينظر مغامرة رأس المملوك جابر سعد الله ونوس الناشر: مكتبة الأسرة ط2 سوريا دمشق تاريخ الإصدار: 01 يناير 1999. ص113
- 8 — مسرحية "كاسك يا وطن" - محمد الماغوط، مثلت عام 1979 ولم تطبع.
- 9 — فاضل الجاف، فيزياء الجسد، ماير هولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006، ص159، 160.
- 10 — عواد علي، التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1989. ص95.
- 11 — الفرافير ليوسف إدريس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص17
- 12— أن أوبيرسفيدل، "ملاحظات حول الإنكار المسرحي"، في العلاقة المسرحية، ص14
- 13 — سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية، الطبعة: دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1994. ص120
- 14 — ينظر: نها دصليحة: المسرحيين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص94
- 15 — سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، الطبعة 1، دار الآداب، بيروت، 1996، ص241.

16 — سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان، الطبعة 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1996، ص 425