مجلة
البحوث الإعلامية

دورية علمية محكمة تصدر عن جامعة الأزهر

رئيس مجلس الإدارة :

الأستاذ الدكتور / أحمد عمر هاشم

رئيس التحرير :

الأستاذ الدكتور / حمدى حسن محمود

سكرتيرو التحرير :

د / محمود عبد العاطى مسلم

د / عبد العظيم إبراهيم خضر

د / محمد شعبان وهدان

أحمد منصور هيبه

المشرف الفنى

محمود حسن الليثى

المراسلات

توجه باسم الأستاذ الدكتور / رئيس التحرير على العنوان التالى :

جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية بالقاهرة قسم الصحافة والإعلام - تليفون ٥١٠١٤٦٦

هيئة المحكمين

الأستاذ الدكتور / سعد ظلام

الأستاذ الدكتور / إبراهيم إمام

الأستاذة الدكتورة / جيهان رشتى

الأستاذ الدكتور / محيى الدين عبد الحليم

الأستاذ الدكتور / كرم شلبى

الأستاذ الدكتور / على عجوه

الأستاذة الدكتورة / ماجى الحلوانى

الأستاذة الدكتورة / ليلى عبد المجيد

الأستاذ الدكتور / أشرف صالح

الأستاذ الدكتور / عدلى رضا

الأستاذ الدكتور / حسن عماد

جميع الآراء الواردة فى هذه المجلة تعبر عن رأى صاحبها ولا تعبر عن رأى المجلة

طبعت بمطبعة جامعة الازهر

تليفون ٥١٢١٤٩٩

المتلقي المسرحي

بين نظرية الاستقبال والارسال

بقلم الدكتور

سامح مهران (*)

مقدمة :

تنبع أهمية هذا البحث من تعرضه لاشكالية بالغة الأهمية ، وهي العلاقة الاتصالية بين ممثلي المسرح ومشاهديه ، تلك التي رفضها كثيرون ، في حين يؤكدها حضور الجمهور ذاته كعلاقة على أخذه المبادرة في عملية الاتصال . كما يعرض البحث لنظريتي الارسال والاستقبال المسرحيين ، والأسباب الاجتماعية والسياسية والفكرية التي ساهمت في إنشاء نظرات مغيرة للمتلقي ، باعتباره مشاركاً في إنتاج معاني الأعمال المسرحية ، ويميز البحث في هذا الصدد بين المتلقي المتصور والمتلقي الفعلي .

وكذلك يتعرض البحث لتجاهل النظرية الدرامية لدور المتلقي ، مشدداً على أن معنى العرض ، إنما يتوقف على مدى كفاءة المشاهد بصرف النظر عن كفاءة القائمين عليه. هذا وتميل كفاءة المشاهد إلى ما يسمى بـ « آفاق التوقعات » وضرورة التقاء المؤدي والمشاهد عليها . وكذلك ترتبط فكرة آفاق التوقعات بما يسمى بالحياة خارج الأدب التي تقارب التكوين النفسي والاجتماعي للمتلقي وكذلك قرسه على أشكال الفن وأساليب الكتاب .

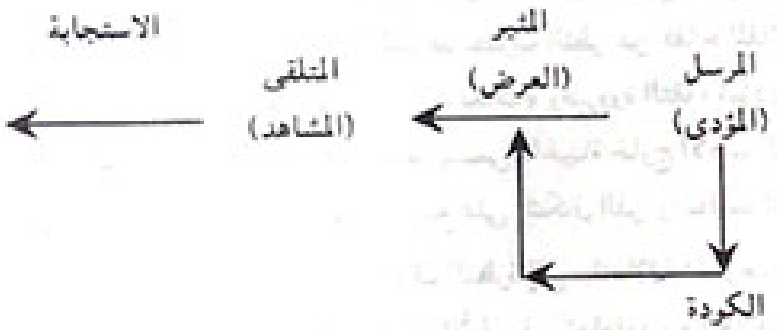
يتجه البحث بعد ذلك ، إلى رصد اختلاف النظرة إلى « العلاقة المسرحية » بالنسبة كل في جماليات الارسال والاستقبال ، فإذا كانت الأولى في تعاملها مع العلاقة تركز على « الدال » ، فالثانية تهتم أول ما تهتم بعلاقات العلامة التداولية ، أي بمن يستخدم هذه العلاقة ، الأمر الذي يؤكد تعدد مستويات القراءة والتلقي ، التي هي ليست فردية بحال ، وإنما جماعية تاريخية ، وهذا ما يوضحه مفهوم جماعات التأويل الذي يهتم بما يسود المجتمعات في ايديولوجيا مهيمنة وبالتالي فهي واحدة من أهم متوسطات القراءة والتلقي بشكل عام ، وهذا ما تؤكده ممارسات « بسكاتور » و « مايرهولد » على جمهور المسرح ، وما تشكله نظرية « بريخت » الملحمية في معارضة جازم لهذه الممارسات ، في سعيها لمتفرج مثالي ، حدده هذا البحث في ذلك الذي يجمع بين نوعين في الاستجابة : البريئة الساذجة ، أما الأخرى فتكمن في الفهم المتعاطف .

(*)

المتلقى المسرحى بين نظرية الاستقبال والإرسال

فى عام ١٩٦٩ رفض الفرنسى عالم اللسانيات جورج مونان الاعتراف بعلاقة المؤدى - المشاهدة ، كعلاقة اتصالية ، معتبراً أن الاتصال يتحقق حال توافر القدرة لدى أطراف الاتصال على استخدام نفس الكودات بحيث يتحول المرسل إلى متلق ، والمتلقى إلى مرسل . وقد اتخذ مونان من التبادل اللسانى نموذجاً يستدل به على صحة مذهبه . عمد مونان إلى اثبات ان أدوار المشاركين فى المسرح ثابتة ، فارسال المعلومة يسير فى مسار واحد ، ومن ثم يظل المرسل مرسلاً والمشاهد مشاهداً ، وليس هناك من تبادل لأدوارهما .

«تصور مونان» للعرض المسرحى هو فى الحقيقة نموذج اثارة استجابة ، ويقوم على أساس رسائل أحادية الاتجاه باثارة عدد تقريبى من الأفعال اللا إرادية الآلية التى لا تصل بدورها ، على امتداد المحاور نفسها . ويمكن أن نمثل العملية على الشكل الاتى :



ومن الواضح هنا أن آراء مونان تقوم على اطلاعه على نوع واحد من المسرح ، هو المسرح البورجوازى ، الذى يبث رسائل يمكن التكهن بها ، ويعتمد على ردود الفعل المحسوبة والمقررة بشكل مسبق للمشاهدين السلبيين . وتعمل العديد من كومبيديات برودواى وفق هذا المبدأ بنجاح عظيم . «ففى أى شكل حيوى للمسرح لا تكون رسائل الحضور مساهمة أساسية فى تشكيل العرض وتلقيه وحسب - فقد وسع العديد من مؤدى ومخرجى ما بعد الحرب مثل «بك» (Beck) وريتشارد ششنر (R. Schechner) حدود العرض ليطال الجمهور بشكل فاضح - بل يمكن القول كذلك بأن المشاهد وبفضل رعايته الحقيقية للعرض ، يأخذ المبادرة فى دائرة الاتصال (يكون قدومه واستعداده ... رسائل تمهيدية تستحث المؤدين على الفعل بكل ما فى الكلمة من معنى) [٢] .

إن آراء «موتان» والرد عليها تضعنا مباشرة أمام قضية الارسال والاستقبال المسرحيين . فنظرية الاستقبال التي تنظر إلى المتلقي نظرة إيجابية كوسيط فاعل في إنشاء المعنى ، هي حصيلة تطور فكري وفلسفي منذ بداية القرن العشرين . هذه التطورات الفكرية كانت في جزء منها ردود أفعال في الاتجاه العكسي للحاصل أصعدة الاجتماع والاقتصاد والسياسة . وإذا شئنا أن نتعرض لهذا الموضوع بشيء من الافاضة ، فعلينا أن نبدأ من اليقين الموضوعي للعلم في القرن التاسع عشر ، والذي أصبح هدفاً لهجمات متلاحقة في القرن العشرين . فالتوصيف الذي كان معمولاً به بالنسبة للمعرفة ، بوصفها تراكماً متصاعداً للحقائق ، ثبت خطؤه وأكد ت . س . كون « T. S. Kuhn » أن ما يعتبر حقيقة بالنسبة لرجل العلم إنما يعتمد على الأطر المرجعية التي تحدد نظرته إلى موضوعه . «وأكد علم نفس الجشطالت أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطعات منفصلة بل بوصفها تشكلاً لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى ، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق ، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد في الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هي صورة أو مهاد » (٢) .

وأكدت كل هذه النظرات على سمة الفاعلية التي يتسم بها المُدْرِك في فعل الإدراك. ومثلنا في ذلك صورة البطة - الأرنب المعروفة ، فالمتلقي دون غيره هو الذي يحدد ما إذا كان الشكل التالي يعبر عن بطة تنظر باتجاه اليسار ، أم أرنب ينظر باتجاه اليمين ، وذلك عبر تحكمه في توجيه تشكيل الخطوط .

وإذا كان الموضوع المدرك ليس واحداً ، فإن الذات المدركة أيضاً قد أصابها التفكك نتيجة لمجمل التطورات الاجتماعية في الغرب على وجه التحديد وبما سيأتي شرحه فيما بعد . إننا نحدث هذا الربط بالرجوع إلى آراء جيمس القائلة «بتعددية الأنفس أو الذوات في نفس الفرد (Multiple selves) والذي يصفها منهجياً بأنها تشمل أربع ذوات : الذات المادية (Material self) وتحوي جسم الإنسان وأدواته وحليته ، والذات الاجتماعية (Social Self) وتتمثل في الاعتراف الذي يحظى به الفرد لدى الآخرين ، والذات الروحية (Spiritual Self) وتتعلق بالوجود الذاتي والداخلي واستعدادات الفرد النفسية من ناحية التأمل ، ويكون ذلك نتيجة التخلي عن النظرة الخارجية للذات والتفكير في النفس ميدان الفكر ، والذات المحضة (Pure Ego) وتمثل المبدأ المتميز للذات من حيث احساس الفرد بهويته وبالمثلية ، ويتم إدراك ذلك بالفكر الذي يستند إلى الأشياء التي هي موضع التفكير » (٣) .

إن الحقيقة عند وليم جمس لا ترتبط بالأشياء في العالم الخارجي ، بل هي رهينة المساحات الذهنية التي ترتبط بمبادين التجربة ومجالات الخبرة . وبالتالي تجدنا أمام صيرورة من تعددية الحقائق اللانهائية . إن الذات المتعددة تواجه بعوالم متعددة متراوحة بين التجربة والاعتقاد ، وهي في التحاقها بعالم منها تنفصل عن بقية العوالم . فهناك عالم الأشياء المادية والحسية الذي يدرك بعقوية ، وعالم العلم ، وعالم العلاقات المتماسكة مثل المنطق والرياضيات ، وعالم الجنون ، وعالم ما بعد الطبيعة ، وعالم معبودات القبيلة أو الأوهام المتعلقة بالجنس أو العرق (٥) .

وبالنظر إلى تيار فلسفي آخر يكتسب أهميته من تركيزه على دور القارئ أو المتلقي ، إلا وهو التيار الفينومينولوجي ورائده هو سرل ، نجد أن موضوعه الأساسي هو التركيز على محتويات الوعي لدى كل منا فالوعي وفقاً لهذا التيار هو ما يتبدى لو عينا من الأشياء ، من ثم تكتسب واقعيتها في الواقع كاشفة في الوقت ذاته عن خصائصها الجوهرية ، ولا تقف العملية عند هذا الحد . فالكشف عن الخصائص الجوهرية للأشياء يصاحبه كشف للخصائص الوهرية للوعي ، وذلك نوع من التفكير يعده دبريدا داخلاً فيما أسماه «مركزية اللوجوس» لما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يرتكز على «ذات متعالية» (المؤلف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة « القارئ » (٦) .

إن رسوخ نظرية الاستقبال ليس موقفاً فنياً أو أدبياً ، وإنما سياسي واجتماعي بالدرجة الأولى . وهي تدعو الإنسان الأوروبي على وجه الخصوص إلى عدم التعامل مع ما يقدم له باعتباره مكتملاً ونهائياً . فاكتمال الأشياء لن يتم إلا بمشاركته وبناء على موقفه إذا ، تعقيدات الحضارة الغربية ، ذلك أن التقسيم المتزايد للعمل أدى إلى تحلل الروابط التقليدية التي تجمع بين الزفراد مثل القيم الدينية أو الروابط العائلية كما أشار اميل دوكهايم مما جعل العلاقات بينهم عضوية بالرساس (أي علاقات وظيفية مركبة على بعضها البعض) . هذه العلاقات تبدو غير كافية لاحداث شكل من أشكال العقد الاجتماعي ، أو لاحداث التوافق بين أفراد المجتمع حيث تختلف التجارب وتتنوع الخبرات مما يتسبب في صعوبة الاتصال المتبادل إن لم يكن انعدامه وذلك في غياب نخبة مثقفة لم تعد تشكل قيم المجتمع وذوقه ، وهو ما دعى دور كهايم إلى المطالبة بنظام أخلاقي يوجد نوعاً من العقد الاجتماعي المعنوي (٧) .

وفي المجتمعات الغربية تسود الآلة وتسيطر التقنية على مختلف أوجه الحياة ، وفي الأهم السلوك الاقتصادي . إن الآلة تجعل الحياة مبرمجة برمتها ، وبالغة الدقة ، ويذوب

الفرد في وظائفها التقنية ، ليتخذ وجوده طابع القناع . فلا روابط أو عواطف ترتبطه بالآخر زميله . وتقوم هذه المجتمعات كذلك على التنظيم البيروقراطي الشديد في إطار منطقة الحياة "Rationalization" يتوجه هذا التنظيم إلى الفعالية والامتثال لنظام تسلسل السلطة واحتكار إصدار القرارات ، وهو ما ينزع المبادرة خارج هذا الإطار ويؤدي إلى السكون والسلبية (٨) .

ونتيجة لطغيان المنطق الاستعمالي على حد تعبير هابرماس ، يفقد المنطق قوته الفلسفية ، ومشروعيته العلمية في تعيين وإيجاد أشكال من الوجود (Being) مغايرة لتلك التي تتأسس في الواقع المعاش . ولما كان منطق العلم هو التقنية . فهو يلاحق الأهداف الخارجية فحسب ، ليكسب العلم بذلك صفة اللامنطقي . إن إنهيار المنطق بمعنى إنهيار المرتكز الرئيسي في فكر الإنسان وعلاقته بالآخرين . فيتكيف الفرد مع الجماعة في شكل من الرضوخ ، ويتم استيعاب كل شيء فيه بما في ذلك حرية التفكير في حين يحيل القانون الاقتصادي السائد - بماديته السلعية - الحياة إلى آلية بارزة للتحكم والخضوع . هذا وتدخل المجتمعات الغربية - بدءاً من فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية - إلى ما يسمى مجتمعات ما بعد التصنيع ، أو ما بعد الرأسمالية ، أو المجتمعات الإعلامية ، وهي مجتمعات قوامها الاستهلاك وتعتمد على إنتاج الخدمات لا السلع ، كما أن المجتمع في حركته يخضع لسلطة المعلومات ، لا لسلطة الآلة لتبرمج هذه المجتمعات «في نظام إنتاج مهيكل بصفة عالية ، وهو يتضمن مراقبة صيرورة التعليم والبحث العلمي ، وأنماط الاستهلاك وتنظيم الاتصال ونظام السلطة» (٩) .

إن الملكية لا تعود هي أداة السيطرة وحدها في المجتمعات ما بعد الصناعية أو الإعلامية ، بل هو التحكم في وسائل الهيمنة الثقافية والأيديولوجية ، التي هي بحق آليات تصميم التغيير . إن هذا ما يدعونا إلى القول بأن ما يميز نظرية الاتصال دراميا هو محاولة تلقين الجمهور بما يسمى بحقيقة الحقيقة ، التي يتم ترتيبها وتحضيرها خلف الخشبة بمخرجين ونصوص ، وجيش من الممثلين ، وذلك دوماً بغرض التحكم في علم إدارة الانطباعات ، إن صح التعبير ، واضفاء الشرعية على المؤسسات والقائمين عليها بالاعتماد على ايديولوجية المصلحة العامة للجمهور .

هذا العالم الذي تكرس له نظرية الاتصال الدرامية يتغلغل في نسيج العلاقات الاجتماعية الحياتية ، بقصد إعادة إنتاج نفسها ، والامتثال لأحادية البث ، دونما تبادل أو

مشاركة ، وهو الأمر الذي تجاهد نظرية الاستقبال في محاربته بجعل القارئ - المتفرج يشارك في إنشاء المعنى الذي يقدم إليه كما ذكر سابقاً . ويمكن هنا الاستفادة من تقسيم ولفجانج ايزر للقارئ، المتلقي إلى نوعين : هما القارئ، المضمر والقارئ، الفعلي على أساس من نظريتي الارسال والاستقبال (في المجال الدرامي) . فالقارئ، = المتلقي المضمر هو الذي يوجده العمل الفني لنفسه «ويعادل شبكة من أبنية استجابة» [١٠] . تجعله يتلقى بطريقة معينة ، وهو القارئ، / المتلقي تدعو له نظرية الاستقبال . فهو القارئ ، المتلقي «الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها» [١١] . أثناء عملية التلقي ، هذه الصورة تكتسب ألوانها اعتماداً على مخزون التجربة لدى القارئ، المتلقي ، ومن ثم تختلف باختلاف التجارب الماضية لمجموع القراء / المتلقين . متلقوا المسرح وخلق المعنى :

إن فعل التلقي هو فعل تال لظهور المنتج الجمالي ، الذي هو نتيجة لإسهامات متعددة تعود إلى المؤلف بمقاصده الأولية المطروحة في النص ، وأداء الممثلين وعمل الفنيين ثم المؤلف الموسيقي ومصمم الرقصات . كل هؤلاء طالبهم بريخت بعدم التخلي على استقلاليتهم أثناء ابداع العمل المسرحي ، وذلك في مقابل الرأي السابق عليه القائل بضرورة ذوبان هذه الكيانات في بعضها البعض لايجاد كيان واحد مغلق ، الأمر الذي أوجد علم جمال يقول باستقلال العمل الفني في تجاهل لعملية التلقي وكيفيته «وجدير بالذكر أن الممارسات السيميولوجية المبكرة تتلاقى مع هذه النظرة ، إذ تنظر للعمل الفني باعتباره عملية إرسال مكتملة ونهائية [١٢] .

إن الاهتمام بالتلقي يبدأ حديثاً كفعل مضاد للاتجاهات التي اقتصر جهدها على إنتاج العمل الفني وإرساله . وفي هذا السياق نضع ظاهرية انجاردن وتأويلية جادامر ، ومدرسة كونستانس الممثلة في كل من ياوس وإيزر .

وإذا ما تحرينا موضوع التلقي في المسرح ، نجد أنه يتبدى لنا نوعان من الجمهور : الأول هو فريق العمل المسرحي بكل عناصره أثناء قراءته الأولى للنص وسعيه في ذات اللحظة لإيجاد تصورات موازية ، أما في فترة البروفات أو في العرض نفسه ، والثاني هو جمهور المتفرجين المتواجد في صالة المسرح والذي في سعيه وراء المعنى يشكل حلقات تأويلية للقراءة الأولى التي يبثها الجمهور الأول ، بما يؤدي إلى «تشكيل ما يسعون وراءه بما في ذلك ذواتهم» [١٣] .

والعلاقة بين الجمهور الأول والثاني هي علاقة مرنة وتتم بطابع ديالكتيكي . فالممثل على سبيل المثال يتحول إلى متفرج حالماً يبدأ ممثل آخر دوره ، وكذلك هو حال أفراد الكوميارس ممن لا يؤدون أدواراً فعالة في الحدث المسرحي إذ يتحولون بشكل ظاهرة إلى متفرجين «ويتجلى تحول الممثلين إلى جمهور بشكل واضح عندما يجعل ممثل كوميدي على سبيل المثال - زميله يضحك على أدائه وعلى الرغم من إدراكنا أن مثل هذا الضحك يتم بشكل مقصود (وذلك لإيجاد تواصل فعال بين الخشبة وقاعة المشاهدة) إلا أننا لا يسعنا إلا أن ندرك لحظتها أن هذا الحاجز الذي يفصل بين الخشبة وقاعة المشاهدة يمتد ليتواجد فوق الخشبة ذاتها إذ ينتقل الممثلون الذين يضحكون ليصبحوا في جانب الجمهور [١٤] .

وكما ذكرنا سابقاً ، تجاهلت النظرية الدرامية دور المتلقي وإسهامه في تشكيل المعنى ، ويعود هذا إلى طغيان المفهوم التقليدي عن المسرح وجمهوره في أوروبا . هذا المفهوم الذي تأسس على نموذج المسرح التجاري ، الذي أرسى بدوره اعتقاداً بأن جمهور المسرح هو جمهور منتم إلى الطبقة المتوسطة ، إلا أن هذا المفهوم وذلك الاعتقاد سرعان ما تلاشيا في العقود الأولى في القرن العشرين بفعل عاملين :

(أ) ظهور تيارات مسرحية تتوجه بالخطاب إلى هامش مجتمعها . جاعلة المتفرج - بوصفه قادراً على الفعل والتفكير - في مركزها ، مما استلزم مفاهيم مسرحية جديدة تحاول دراسة الجماهير المتعاطية لهذا المسرح .

(ب) نشوء رد فعل ضد المسرح الطبيعي تعامل مع الجمهور باعتباره مشاركاً في العرض المسرحي ، وسعى إلى عدم دغدغته بل إلى مواجهته واستفزازه ليقوم بدور فعال في الأحداث المسرحية . «ويتبدى هذا الاهتمام الجديد بالجمهور بصورة واضحة في أفكار فيليبو مارينيتي ... لقد سعى مارينيتي إلى إثارة دهشة وعجب الجمهور في فنه الجديد ، ففيما أسماه بما نفستوا أو إعلان مبادئ، مسرح المنوعات "Variety Theatre" اقترح مارينيتي ضرورة مفاجأة الجمهور دائماً وأخذه على غرة وذلك من خلال استخدام مثيرات متنوعة وغريبة مثل بودرة توضع على مقاعد المتفرجين لجلب العطس أو تصيبهم بالحكة ، أو ظلاء مقاعد المسرح بمادة لاصقة ، أو بيع مقعد واحد لأكثر من شخص وذلك لإثارة الشغب والمعارك بين أفراد الجمهور [١٥] . لقد كان

ماريتيتي يسعى من وراء ذلك إلى ازالة الحائط الرابع الذي يفصل الممثلين عن الجمهور والذي هو خاصية المسرح الطبيعي ، ووجد أن مسرحاً يستفيد من شكل الملاهي الليلية من الممكن أن يوجد بين الممثل والمتفرج عبر حالة غير متجزئة . وكذلك تمرد المخرج الروسي فسيفولد مايرهولد على مواضعات المسرح الطبيعي ، مرجعاً نجاح دراما العصور الوسطى إلى خيال المتفرج الحسي والفعال ، وذلك على الرغم من الفقر الشديد الخاص بالتجهيزات المسرحية .

وفي كتابه «الممثلون والجمهور» "Actors and Audience" يتناول دافيدسون الأحاديث الجانبية وغيرها من المواضعات التي تم استخدامها في الدراما اليونانية باعتبارها شكلاً من أشكال العقود المبرمة بين الكتاب المسرحي والجمهور . هذا بالاضافة إلى أن نشوء الدراما اليونانية في الاحتفالات الدينية جعلها تبدو كحلقة وصل مع التجربة الدينية للمتفرج . ويعتقد أن وجود الكورس في منطقة الأوركسترا كان من شأنه إلغاء الحواجز الفاصلة بين الممثلين ، المتفرجين . ويتأكد هذا الاعتقاد بوجود تمثال الإله ديونيسيوس بين الجمهور الذي يكشف «عن حقيقة أخرى وهي عدم وجود حاجز مادي بين المؤدي والجمهور يناظره عدم وجود حاجز روحي أيضاً . لقد شكلت كل من الخشبة المسرحية والأوركسترا وقاعة المشاهدة وحدة واحدة . وهذا ما نجده أيضاً بين الممثلين والكورس والمتفرجين الذين يشاركون جميعاً في فعل ديني احتفالي واحد [١٦] .

وإذا ما قفزنا إلى المسرح الإليزابيثي المقام في الهواء الطلق ، نجد أن المشاهدين الذين كانوا يحتلون المقاعد الرخيصة قد تلحفوا حول خشبة المسرح ، وبذلك ساهموا في عدم احساس المتفرجين ممن يحتلون شرفات المسرح والذين يحيطون بهم ، ساهموا في عدم احساسهم بالعزلة . ويحمل هذا معنى واضحاً وهو أن الجمهور الإليزابيثي كان له دخل كبير في تشكيل معنى الحدث ، وذلك عبر المشاركة التي قد تتخذ أشكالاً مختلفة منها الضحك والتهكم وحتى حركة أقدامه «وبذلك يلعب دوراً مهماً تماماً كشعر شكسبير أو مارلو . وكذلك كان الحال بالنسبة إلى المسارح الداخلية في العصر الجاكوبي وفي مسارح ساحات التنس أيضاً أوائل عهد الملكية حيث قربت ألفة المكان المشاهدين بالرغم من التغيير الذي طرأ على وضع خشبة وصالة المسرح لكي يسع كبر حجم المناظر [١٧] .

لقد اتخذ الجمهور من المسرح حجة لتجمعه في هذه الساحة ، وهكذا صار الحدث هو الجمهور مثلما كان المسرحية أو الممثل . أما في مسرح القرن التاسع عشر فقد تغير الحال ،

إذ اقتصرت مشاعر الصحبة والانتماء على الشرفات البعيدة المخصصة للعامة وذلك عبر صفيرهم وتعليقاتهم . وذلك في الوقت الذي نظر محتلو مقاعد الصالة إلى العامة نظرات ملؤها الاحتقار مطالبين إياهم بالهدوء والتحفظ ، حيث اعتبر كل واحد منهم أن المسرحية إنما هي موجهة له وحده مما ساعد على نمو تيار يحول دون ذلك التفاعل البناء بين خشبة المسرح وجمهوره . وربما تدعم هذا التيار بفعل ازدهار الفن الروائي الذي ينشط من عملية القراءة كتجربة فردية لا كتجربة جماعية .

وفي عام ١٨٦٠ بدأ المسرح في تلبية احتياجات الطبقات العليا في أوروبا ، فعمد إلى أحداث تغيرات في معالم الصالة القديمة فزودوها بالسجاجيد الفاخرة والمقاعد ذات الذراعين مما كان له أكبر الأثر في تركيبه المشاهدين الذين ارتادوا هذه المسارح ، فبالاضافة إلى قلة عددهم ، اتسموا بالهدوء والرزانة ، نظراً لانتمائهم لشرائح عليا مقارنة برتادي المسرح السابقين ، وهو الأمر الذي أدى في النهاية إلى زيادة الدخل المادي . «وبذلك التغيير في شكل المسرح أمكن ظهور دراما انجليزية أكثر واقعية وهدوءاً ، كما أمكن تصنيف الجمهور إلى طبقات على أساس اقتصادي . وكانت النتيجة ظهور الحي الغربي "West end" الارستقراطي ، وكتعويض للطبقات الفقيرة ظهرت قاعات الرقص الأكبر صخباً في الحي الشرقي "East end" وكذلك مسارح الميلودراما [١٨] .

ومما سبق يتضح أن توزيع الجمهور في المكان وعلاقته بنفسه وبالممثلين لهما أبلغ الأثر في إنتاج المعنى المعايش ، وربما يفسر ذلك معارضة بعض الممثلين من ذوي الشهرة العريضة في العصر الحديث لتصميمات خشبات المسارح التي تسمح للجمهور بالمشاركة مما يترتب عليه تحولهم هم أنفسهم - أي هؤلاء الممثلين - من متحكمين ومهيمنين إلى مشاركين ، وربما كان ذلك مثار الجدل الذي ، دار أثناء الاعداد لمسرح «شيفيليد كروسبيل» . وعلى الوجه الآخر وفي سبيل كسر المسافة بين المتفرجين بعضهم البعض طلب دافيد رادكي «توفير مسند واحد لكوع المتفرج بين كل زوج من المقاعد في الصالة بدلاً من اثنين كما كان مخططاً ، وكان سبب مطلبه هذا أنه أراد أن يكون الجمهور متصلاً بعضه بالآخر من خلال تلامس الأكواع . ولكن تجاهل منفذي المسرح لمطلب رادكي أدى إلى تنفيذ طريقة جلوس نجحت في عزل الجمهور في حين أن شكل خشبة المسرح كان يصبو لأن يوحدهم ويشاركهم في الدراما» [١٩] .

وبالنظر إلى تاريخ المسرح نستطيع التعرف على ملامح عملية تميز الجمهور ثم عزله هذا العزل الذي تم مع تأسيس المسارح الخاصة في القرن السابع عشر الذي فصل جمهوره

عن عالم الخشبة المتخيل والذى ساعد عليه استخدام كشافات الإضاءة الأرضية والتى شكلت حاجزاً فعلياً بين الخشبة والصالة ، ثم تأكد العزل داخل قاعات المسارح الضخمة التى تم استحداثها من الأوبرا وذلك فى القرن الثامن عشر والتى قلصت التراث الارتجالى السابق والذى يستمد الحدث فيه معناه من تجربة المشاهدة فى المسرح . ومع حلول القرن التاسع عشر وجدت فترة استثنائية تشغل حوالى الأربعين سنة الأولى من هذا القرن . كان جمهور الطبقة العاملة خلالها يشاهد العروض المسرحية من حفر "Pits" محدثاً جلبتوضوضاء وشغباً ، سرعان ما عادت سلبية الجمهور فى النصف الثانى من نفس القرن . وبعد عام ١٨٥٠ مع استبدال حفرة المسرح بمجموعة مقاعد أمامية ، أصبح سلوك الجمهور أكثر هدوءاً ورصانة [٢٠] .

وفى العصر الحديث تتعمق بنية المشاهدة الفردية أكثر فأكثر عبر الفيديو وخاصة فى أشكاله الأكثر تطرفاً المتمثلة فى فنون الاباحية . وعندما قام مارشال ماكلوهان بدراسة وسائط الاتصال ، قسمها إلى وسائط ساخنة وأخرى باردة و «وصف وسائط الاتصال الساخنة مثل الشرائط الفيلمية بأنها وسائط تفترض التلقى السلبى تماماً ولا تسمح للمتلقى بالمشاركة فى إنشاء معنى الرسالة ودلالاتها . أما المسرح فيمثل وفق هذا النظام وسيلة اتصال بادرة على العكس من الشرائط الفيلمية ، فهو وسيط يعتمد اعتماداً كبيراً على مشاركة المتفرجين» [٢١] . فالحدث المسرحى يتضمن مجموعات مختلفة من المعانى بعضها يخلق أثناء الأداء ، وهذه تتم بطريقة مناصفة بين الممثل والمتفرج ، أما المعانى الأخرى فيتم خلقها بعد الأداء وهى توجد بشكل خاص فى عقل كل من الممثل والمتفرج بعد انتهاء الحدث المسرحى ومعنى كل منهما فى طريقة ، ويتمثل النوع الثالث من المعانى فى «معنى الحدث ككل الذى تدركه المجموعة الكاملة أى المجتمع الذى يشارك فى خلقه . وهذا هو اكتمال المعنى حيث كل المشاركين يمرون بتجربة ابداع المعنى » [٢٢] .

هذا وتعتمد عملية معايشة معنى الحدث المسرحى جماعياً على مذاق التجربة أكثر مما ترمى وتهدف إليه (الغائية) وربما يتمثل ذلك فى الضحك الذى يشترك فيه الجميع أثناء عرض هزلى ، أو تسارع دقات قلب الجمهور وهو يترقب فعلاً مثيراً .

ولابد أن نشير هنا إلى أن أثر العرض المسرحى ومعناه يتوقف على مدى كفاءة المشاهد لا على مهارة صناع العرض . وهذا ما خرج به من المقارنة بين مسرحتى شكسبير «عطيل» و «هملت» فـ «عطيل» يتخدع تماماً بالمسرحية التى اخرجها إياجو . ذلك أنه تمت

تهيئته لتقبل ما تطرحه . أما «هاملت» فلا يصيبه التوفيق من ورا ء مسرحيته . ذلك أن كلوديوس ليست به نقاط ضعف «عطيل» وتظل دفاعاته متنبهة ومتيقظة و «يمكن اعتبار عملية الاتصال المتضمنة في العرض الدرامي ، جزءاً من تراكم مستمر للدوال المدركة عن وعي أو دون وعي والتي يتم تركيبها وترشيحها ودمجها تصاعدياً في بنى أكثر تعقيداً تتطور بدورها حتى تتحول إلى كليات "Gestalts" تتسم بزنها أكثر عمومية وإيجازاً وتكثيفاً وينشأ عنها المعنى الكلي النهائي للدراما » . [٢٣] ان الأمر برمته ليشبه بناء هرمياً توجد في قاعدته علامات متخلفة وبشكل مفرد ولكنها سرعان ما تعطي عند القمة انطباعاً معقداً ، ولكنه موحد لما تطرحه وتكلم عنه . هذا الانطباع الموحد الناجم عن تركيب الدوال المفردة وما يتفرع عنها يصبح بعد ذلك مركزاً لدوائر تأخذ في الاتساع ، ممثلة في التفسيرات المختلفة التي يثيرها العرض المسرحي .

ورغم نجاح نظرية ماكلوهان في تحديد الفروق الرئيسية بين وسائط الاتصال المختلفة فإنها لا تخلو من العيوب وأوجه النقص ، فهي تتجاهل مثلاً أن وسائل الاتصال الساخنة يمكن أن تطرح رسائل تحتمل التفسير على أكثر من وجه ، فترجع المتلقي إلى المشاركة في تحديد دلالاتها تماماً كما يحدث في المسرح كذلك تدرج هذه النظرية التليفزيون ضمن وسائط الاتصال الباردة جنباً إلى جنب مع المسرح ، بينما ينفرد التليفزيون بين جميع وسائط الاتصال بتجاهله التام للجمهور كعنصر فاعل في تحديد دلالات الرسالة التي يتلقاه ، فالتليفزيون في أسوء حالاته جهاز حرفي يفتقد إلى الخيال ويتناول الواقع واللغة وعملية الاتصال بصورة حرفية » [٢٤] .

وتمثيل الواقع في الدراما يعتمد اللاخطية واللامنهجية ، ولابد للمشاهدين ان ينتبهوا لكافة المكونات الرئيسية «للعرض التمهيدي» وتتابع الأحداث التالي ، كي ينجحوا في تكوين صورة متكاملة ، وإذا ما ضاع تركيز المشاهدين أو ضعف ربما تفقد نقطة ما جوهرية في سياق التتابع ليتفكك البناء بأكمله ويفشل في تكوين المعنى ، ذلك أن الحقائق الهامة في العرض المسرحي قد لاتقد لا بصنعها الحوار وحده ، وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان . وتتوقف درجة اهتمام الجمهور وانتباهه بل حضوره ذاته إلى العرض المسرحي على تقديره لما يقدم له . وتكمن هنا أهمية الدوال التأطيرية ، فهي تخلق أفاق التوقع الذي يأتي بالجمهور إلى المسرح وتضبط مزاجه واستعداداته المتعلقة بعملية التلقي ككل ، ويمكن القول أن المعنى المتولد عن العرض المسرحي إنما ينتج عن تداخل نوعين من

الآليات : «آليات دلالية تولد منظومات مغلقة على نفسها (النص - الخيال - الشفرات الجمالية - منظومات العرض المستقلة) - اشتقاقات سيمانطيقية : تحلل هذه المنظومات عن طريق ربطها برغبة تفسيرية خارجية وبفعل كل قراءة » (٣٥) .

إن ثمة علاقة علاقة تكاملية تنشأ بين البنية السيميوطيقية والفعل السيمانطيقي ذلك أن المتفرج يسعى دائماً ليقارن بين علاقات العمل الفني الداخلية والعالم الذي يعبر عنه ، ليتغير وضعه - أي المتفرج - من حالة المراقبة الداخلية لعمل جاهز ليصبح منشئاً لبنية العمل أمامه .

ويعود إلى نظرية الاستقبال الفضل في التركيز على جهد المتفرج في إنشاء النص ، وذلك عوضاً عن الاهتمام بأهداف المؤلف ونوايا العملية الإبداعية . ولكن لابد هنا من التركيز على نقطتين هامتين أولاً : أن التواصل بين المؤدين والمتفرجين لا يمكن بحال أن يتم إلا إذا التقت آفاق التوقعات لدى كل منهما . وتشير فكرة آفاق التوقعات "Horizon of expectation" إلى أربعة مكونات أساسية : معرفة المتلقي بكتابة كاتب فضلاً عن خبرة المتلقي ودرايته بجنس معين ، وكذلك معرفته بالتيارات الأدبية بشكل عام ، فهؤلاء الذين لديهم خبرة سابقة بالسريالية والتعبيرية والطليعية والتجريبية ستكون لديهم مرونة أكبر مقارنة بالقراء / المتلقين الذين يفتقرون إلى هذه الخبرة وأخيراً ما يسمى بالحياة خارج الأدب والتي تتعلق بالتكوين الاجتماعي والنفسي للقارئ / المتلقي (٣٦) .

ويسمي ياوس المسافة التي يمكن أن تنشأ بين أسلوب إنتاج عمل فني أو أدبي ما ، وطريقة تلقيه فيما يتعلق بأفق التوقع يسميها بالمسافة الجمالية ، وإذا كان هناك ثمة متلق ممكن فإن ردود أفعاله تسمح بتميز مستويين اثنين :

(أ) عما يكون أسلوبه مألوفاً بالنسبة للمتلقي وبالتالي يجد فيه معياريته الجمالية وتأكيداً لآفاق توقعاته ، ليخرج المتلقي من تجربته ملوماً بالشعور بالرضاء ، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت «أننا نخترع العالم الذي نعيشه أننا نكيف ما نعطى ونعيد تركيبه . يترتب على هذا أننا على الرغم من اقحامنا جميعاً في هذه المهمة الجماعية المقنعة الضخمة فلا أحد منا يستطيع أن يزعم أنه يستطيع الوصول إلى خبرة خالصة أو موضوعية وغير مشفرة لعالم موجود وجوداً حقيقياً دائماً (٣٧) . وباختصار يعني الكلام السابق لبارت انتفاء عنصر البراءة فالتعامل القائم بين الفنان والمتلقي هو نقيض للبراءة ، وهو يتجلى بوصفه قضية اجتماعية وسياسية واقتصادية بالغة

التركيب . وقد طورت نظرية بارت مفهوماً يقضي بأن هناك بنية للشفرات ليست أقل تركيباً ولا تنميقاً . وتعمل هذه الشفرات باعتبارها وسائط تكيف وتحدد المعنى وتعمل على توليده سواء شعرنا بهذا أو لم نشعر ، وبطريقة شبيهة لفرض اللغة لنمطها «الذي يشكل ويتوسط على ما نرغب أن نتصوره عالماً موضوعياً موجوداً هناك» (٢٨) .

وفي مجموعة مقالاته «أساطير» (١٩٥٧ - ١٩٧٠) يكشف بارت ببراعة عن توظيف وسائل الإعلام الفرنسية للشفرات لأغراضها الخاصة وهو إظهار حتمية وصحة القيم البورجوازية على كل المستويات ان الأدب والفن وفقاً لبارت يدينان بوجودهما للشفرات التي تقوم باختراعها لخلق العالم والتعامل معه . وهو عالم غالباً ما تتم صناعته قبل وصولنا إليه وبالتالي يحدد أنماط سلوكنا العامة . فما يسمى بالعالم الموضوعي غير الموجود .

(ب) يستفيد بارت من مبادىء الشكلية الروسية في تمييزه بين نوعين من الكتاب ، ونوعين من الكتابة ، معتبراً أن هناك مبلاً خاطئاً يتجلى من وراء الاعتقاد بأن الكتابة وسيلة لهدف يتجاوزها أو لباساً للغة . فعلى الرغم من أن الكتابة يمكن توظيفها بصيغة متعدية لعالم خلقها ، إلا أن هدف الكتابة نفسها . وانطلاقاً من تصنيف جاكوبسن بين الوظيفتين الاشارية والجمالية للغة ، يميز بارت بين الكاتب الذي يكون الفعل يكتب بالنسبة له لازماً (غير متعد) والذي يسميه المؤلف "Ecrivain" حيث يهدف إلى إنتاج الكتابة فحسب والكاتب الذي يكون الفعل يكتب بالنسبة له متعدياً وهو الذي يسميه الكاتب "Ecrivout" والذي يسعى من وراء كتابته لعالم خلقها . ويضفي بارت الوظيفة الإشارية على الكاتب والوظيفة الجمالية على المؤلف «وتتجه مناقشة بارت في النهاية إلى احتضان الموقف الشكلي الكامل : فالصباغون يصبغون ، أنهم يطلبون منا أن ننظر إلى استعمالهم للون والشكل والقماش ، لا أن ننظر من خلال طلائهم إلى شيء خلفه ... وهكذا فالكتاب يكتبون: انهم يعرضون لنا الكتابة فناً لهم ، يعرضونها لا واسعة وإنما غاية بنفسها . وطبيعي بما أن الكتاب يستعملون الكلمات ، فإن فنهم يتألف في النهاية ، كما يقول جاكوبسن - من دلالات بدون مدلولات لهذا يصبح ضرورة لتقويم عمل الكاتب أن يتركز اهتمامنا على الدالات وإلا تتصارع لميلنا الطبيعي للتحرك وراءها إلى المدلولات التي تتضمنها هذه الدالات (٢٩) .

وانطلاقاً من النقطة السابقة يميز بارت في كتابه "S/Z" بين نوعين من الأدب : القرائي أو الأدب للقراءة "Lisible" حيث تتضح العلاقة بين الدال والمدلول بشكل إلزامي لا يدعو إلى بذل أي جهد ولا تلحق به أية شكوك من قبل المتلقي . وهذا النوع من الأدب ينظر إلى متلقيه باعتباره شيئاً خاملاً لا يتمتع إلا بحرية رفض النص أو قبوله . وبالتالي فهو مستهلك كسول لإنتاج المؤلف .

أما النوع الثاني من الأدب فيطلق عليه بارت الأدب الكتابي أو الأدب للكتابة "Scriptible" حيث تكتسب الدلالات حريتها ولا تؤكد أو تحيد إشارة ما آلية إلى المدلولات. وهذا النوع من الكتابة يدعو متلقيه إلى المشاركة في إنتاج المعنى وتتجسد فيه العلاقة المتداخلة بين الإنتاج والتلقي . واستكمالاً لآراء بارت نجد أنه قسم النصوص الأدبية وبالتالي يسري كلامه أيضاً على العروض المسرحية - قسمها إلى قسمين : الأول نص المتعة الذي يأتي متفقاً مع الاطار الذي حوله حضارياً واجتماعياً وسياسياً . ولا يسمح بالتعارض والتخاصم معه . والثاني هو نص النشوة ، وهو النص الذي يناقش ويتعارض مع مسلمات المتلقي النفسية والاجتماعية وانساق القيمة والذوق لديه ويتسبب في إيجاد أزمة في علاقة هذا المتلقي باللغة «إن تقويض بارت الأساسي لفكرة أن للنص معنى واحداً يزرقه فيه مؤلف واحد يؤلف طبعاً جزءاً من هجوم واسع على أوهام الفردية ذات الأساس السياسي والاقتصادي . فالرؤيا الفردية واختزال العالم إلى بعد واحد والمفهوم القائل إن الكائنات البشرية كيانات منفصلة ... وان كلا من هذه الكيانات محاط مجازياً بهالة لا يمكن انتهاكها من الفردية تقبع ضمن حقوقنا الفردية ونفسياتنا الفردية وشخصياتنا الفردية - كل هذه حتماً حديثه إلى حد ما وعصرية نسبياً» (٣٠) . وبالنسبة لما يعنيه بارت بنص المتعة نحضرنا ها هنا آراء ياوس في رصد جماليات التلقي وربطها بالتاريخ الأدبي الذي يعتمد على الخبرات السابقة للمتلقين في التعامل مع الأعمال الأدبية والفنية .

يرى «ياوس» أننا نستطيع الوصول إلى التاريخ الأدبي من خلال التعيين الدقيق لأفق التوقعات ، فالنصوص إنما يتم تلقيها من خلال هذا الأفق . وبالتالي يتوقف تأثيرها على استمرار الاستجابة لها - وعلى الرغم من تأكيد «ياوس» على أن الأعمال الفنية ليست صدى صوت ، أو رد فعل مباشرة للأحداث السياسية والاجتماعية ، فهو ينص على ان التلقي إنما هو «عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها » (٣١) . والتي لا يمكن بحال فصلها عن السياق الاجتماعي

العام . فإذا ما استخدمنا ما يسميه «ايزر» ببنية التوجه الكامنة في النص ، نكتشف أن ثمة اتجاه عام يميز عملية الإسال في نص المتعة لدى بارت ، وهنا لا تنفصل عملية التلقي عن عملية الإرسال من خلال ارتباط ثلاثة عناصر هي : الدال والسياق الاجتماعي والمدلول . ولا يعني هذا أن نص المتعة (بارت) لا يحدث تأثيرات مختلفة بالنسبة للمتلقين ، فهذا أمر غير حقيقي ، فكل ما هنالك أن هذه التأثيرات المتباينة لا تعني تفسيرات للعمل الأدبي أو الفني موضوع التلقي . وتؤكد فكرة السياق الاجتماعي (باوس) على أنه لا وجود لمعنى موضوعي ولا زمني للأعمال الفنية والأدبية ، هو ما دعاه إلى تبني «نموذجيالدراسة التزامنية "Synchronic" والدراسة التعاقبية "Diachronic" اللذين وضعهما سوسير في نظريته يقترح «باوس» تأسيس دراسة تحليلة تزامنية للتاريخ الأدبي وذلك في مقابل الدراسة السائدة التي تنتهج المنظور التعاقبي ... وحين نضع نتائج الدراسة التزامنية جنباً إلى جنب مع نتائج الدراسة التعاقبية يمكن تحديد ما إذا كان عمل أدبي ما مجارياً لعصره وشائعاً فيه أم لا ، كما يمكن أن نقرر في حالة إغفال عمل ما في الخريطة الأدبية لعصره ، ما إذا كان السبب هو تخلفه عن ذوق العصر أو استباقه لزمنه» (٣٢) .

ويعتقد جان موكاروفسكي بعدم انفصال القواعد الجمالية عن مجموع القواعد الاجتماعية ، أخلاقية كانت أو سياسية أو قانونية ، إلا أن تناوله الاجتماعي للقواعد الجمالية لم يمنعه من الإقرار بوجود النص متعدد المعنى الذي يتغير بدوره عبر التاريخ ، فـ «العمل الأدبي بوصفه واقعة سيميولوجية هو في جانب علامة مادية متعددة المعنى ، وفي جانب آخر تجسيد أو تفسير لهذه العلامة عن طريق الوعي الجماعي لأعضاء جماعة اجتماعية معينة» (٣٣) . ويسمي موكاروفسكي العمل الذي يخضع للتجسيد والتفسير بالموضوع الجمالي ، وهو الموضوع الذي يأتي متفقاً مع منظومات القيمة والقواعد والمعايير للجماعة الذي تلقته ، وعنده - أي موكاروفسكي - يتخذ الموضوع الجمالي موضوع «المعنى» بماله من جذور في الوعي الجماعي ، فعلى الرغم من كون العمل الأدبي علامة مستقلة بذاتها إلا أن له علاقة مع موضوع مشار إليه لا يستهدف أي وجود خاص ومعروف (فردي) ، بل الأطار الذي يحوي كافة الظواهر الاجتماعية لوسط معين من دين إلى علوم إلى اقتصاد وسياسة وفلسفة ... الخ .

وتظهر القراءة إذن في اطار المنظور الذي بسطه موكاروفسكي على أنها عملية جماعية غير قابلة للاختزال إلى ردود الفعل الجمالية للقراء الأفراد ، على الرغم من أن

القراءة (الرواية أو قصيدة) هي في أغلب فردية . فهي لا تنفصل عن نظام قواعد الجماعة التي ينتمي إليها الفرد ... أننا نستطيع أن نحدد ثلاث نقاط في طرح موكاروفسكي :

- الموضوع الجمالي غير المنفصل عن مجموع القواعد الاجتماعية يتولد عن جماعة المتلقين .

- الموضوع الجمالي يتأثر بخيال المبدع وتفسيراته .

- المبدع بدوره واقع تحت تأثير القواعد الجمالية لوسطه وعصره .

من الواضح أن التلقي يتخذ شكلاً دائرياً عند موكاروفسكي فالمبدع إنما يعطي متلقيه ما يعرفه وما يجيد هضمه وتمثله . إن موكاروفسكي ينطلق كما هو واضح من فكرة المجتمع المتجانس والذي يتغير موضوعه الجمالي مع تغير جمهوره تاريخياً . وذلك في مقابل الفكرة الدوركهايمية التي تقول بالمجتمع غير المتجانس والحافل بالصراع ، وبالتالي ليس هنا متلقون متجانسون بل مجموعة من «الصراعات المتمسكة بسلالم من القيم والقواعد الجمالية المختلفة والمتعارضة أحياناً . وفي اطار هذا الوضع فإنه لا مجال هناك للحديث عن موضوع جمالي موحد ومتجانس يتقبله مجتمع بأكمله لعصر ما ، كل جماعة تميل إلى وضع موضوعها الجمالي الخاص بها والمرتبط بشكل وثيق بمصالحها الاجتماعية - الثقافية وبأيديولجيتها »[٢٤] . ومع مرور الوقت يتغير الموضوع الجمالي تبعاً لتغير المصالح والوضع الاجتماعي لكل جماعة على حدة . ففي المجتمعات الحديثة على وجه التحديد تتكون جماعات تأويلية أو تتجمع أساساً حول مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي تستهدف أولاً عملية الإبداع مشكلة لسماتها ومحددة لأهدافها ويتم تبنيها من قبل ثقافات أدبية متباينة ، هذه الاستراتيجيات سابقة على فعل التلقي وتعمل على تشكيل المادة المتلقاه . وربما يفسر هذا وجود أكثر من موضوع جمالي في بلد ما ، وفي فترة زمنية بعينها ، فإذا ما أخضعنا المجتمع الألماني في الخمسينات لمنظور تزامني ، سنكتشف أن ثمة موضوعين جماليين متنافسين : الأول وجودي والثاني إنساني مادي .

ومما يجدر بنا الإشارة إليه في هذا الصدد أن الموضوع الجمالي إنما يتغير بفعل الأدب نفسه ، أي التطور الأدبي ، فالأدب يستمد حياته من قدرته الفردية على التجديد وعدم استسلامه للقواعد الجمالية السائدة ، وتعتمد نجاحاته على استبعاد ما هو قائم ، وذلك على عكس من الممارسات الاجتماعية سواء أكانت قانونية أو سياسية أو اقتصادية.

إن الشفرات الجمالية لا يمكن بحال ربطها بالمصالح الاجتماعية وكفى . وإلا خرجت المعايير الجمالية للمبدعين عن المألوف . هؤلاء المبدعون الذين يبدعون بوصفهم قراء للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، ويدخل إنتاجهم ضمن عمليات التناص اللغوية - الاجتماعية . إن معارضة المعايير الجمالية القائمة تبدأ بمعارضة آلية القول ، وسرعان ما تنسحب هذه المعارضة على كل أنواع السلط سياسية واجتماعية . وهنا يلح علينا رأي بارت الذي يقول إن السلطة لا تمنع عن القول ولكنها ترغم عليه بطريقة معينة . وربما هنا يكمن ما يعنيه بنص النشوة الذي يصدم المتلقي في قناعاته المستقرة داخلة ويدعوه إلى مراجعتها في أسوأ الأحوال ونفيها واستبعادها في أحسنها . يقول بارت : «إن كانت السلطة متعددة في الفضاء الاجتماعي ، فهي بالمقابل ممتدة في الزمان التاريخي ، وعندما تبعدها وتدفعها ، سرعان ما تظهر هناك : وهي لا تزول البتة ، قم ضدها بثورة بغية القضاء عليها ، سرعان ما تنبعث وتثبت في حالة جديدة . ومرد هذه المكابدة والظهور في كل مكان هو أن السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعة وليس بالتاريخ السياسي وحده . هذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة ومنذ الأزل هو اللغة ، أو بتعبير أدق: اللسان .

اللغة سلطة تشريعية ، اللسان قانونها ، أننا لا نلاحظ السلطة التي ينطوي عليها اللسان ، لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر "Ordo" تعني في ذات الوقت التوزيع والارغام [٢٥] . ان الرأي السابق لـ «بارت» ربما يضع أيدينا على علاقة الجدل بين تغير المعايير الجمالية عبر اللغة وتأثيرها على المعايير الاجتماعية الأخرى ، وكذلك على الدور الفني كعامل له أثره في احداث تغييرات انساق القيمة ، ليدخل المنتج الفني بذلك في صراع مع ما أسماه «هانز روبرت ياوس» بأفق التوقع مضيفاً أنه في حقيقته أفقان للتوقعات عند المتلقي أو القارئ : أدبي واجتماعي .

ان هناك نظاماً من العلامات يسم عمل المبدع وينظمه سواء أكان هذا المبدع كاتباً أو مخرجاً ، وهذا النظام يصبح ماثلاً أمامنا بمجرد تلقينا لمادة العرض . ويتمثل التحليل الدراماتورجي الذي يقوم به المخرج في حالة تحويل النص إلى عرض ، والذي يقوم به المتفرج حال تلقيه لهذا العرض ، يتمثل في نظم العلاقات المتقابلة "Oppositions" .

«وجدير بالذكر أن تحليل العمل الدرامي بهذا الشكل (سواء كان نصاً نقرؤه أو عرضاً نتلقاه) يصبح عملية وسيطة بين الارسال والتلقي . لكن ما نجد أنفسنا في حاجة

إلى توضيحه أيضا هو كيفية تنظيم هذه العملية الوسيطة بين الارسال والتلقي من خلال ثلاثة مفاهيم جوهرية هي : ١ - التجسيد ، ٢ - التخييل ، ٣ - التعبير عن أيديولوجية النص » (٣٦) .

ففي مجال المسرح أدى الاهتمام السيميولوجي لتعيين وحدة العرض الأساسية المتشكلة زمنياً ومكانياً في سياق تطور النص بواسطة مبدعية إلى اكتساب الإخراج المسرحي وظيفة معينة هي ارسال علامات محددة من قبل صانعي العرض . وتنظر السيميولوجيا بهذا الشكل إلى نظم العلامات نظرة استاتيكية وتتجاهل الآليات المتحكمة في مختلف نظم الدلالات وهو الأمر الذي يمنع الأنظمة العلاماتية بعدا ديناميا متحولا . هذه النظم تتجمع في بنية هرمية يدركها المتفرج ، ومن ثم يصبح قادراً على عملية إنتاج المعنى وارساله .

وتختلف النظرة إلى العلامة بالنسبة لكل من جماليات الارسال وجماليات التلقي . ففي جماليات الارسال ينظر للعلامة . اما في اطار الدال . مع الأخذ في الاعتبار أن الدوال إنما تتكون بواسطة التقابلات التركيبية "Syntactic oppositions" وذلك ضمن نسق شكلي من التباينات أو في اطار العلاقة الدلالية - العلاقة بين الدال والمدلول - أو في اطار العلاقة بين العلاقة والـ "Referent" أي ما تشير إليه . أو بالنسبة لجماليات التلقي فينظر إلى العلامة داخل علاقاتها التداولية بمن يستخدم هذه العلامة وهو القارىء أو المتفرج ، وذلك في سعي إلى تحديد القراءات الممكنة التي تتولد عن النص في فترات زمنية مختلفة.

وكان من نتائج الاهتمام بالدوال والأبعاد التركيبية نشوء منهج شكلي "Formalist" يقتصر دوره على تعيين عمل العلاقات داخل بنية مغلقة مما قلص دور النقد في تحليل العمل من الداخل فقط في إغفال لأثر المتغير التاريخي في تلقي النصوص . وهنا يكمن تميز بنيوية حلقة براج ، فعلى الرغم من شكليتها هي الأخرى ، إلا أنها دعت إلى انفتاح النص على التاريخ . مما ساعد على ظهور تصور آخر يربط بين التلقي والسياق الاجتماعي بكل ما يلحقه من متغيرات . وبالتالي أصبح هناك تصور مختلف لأسلوب إنتاج الدوال والمدلولات في الأعمال الفنية ، وأسهم في إيجاد روابط بين عمليتي الارسال والتلقي .

وبالنسبة لجماليات التلقي «يستعرض باوس ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية هي : الخلق أو الإبداع ، والادراك الحسي ، والتطهير . وتكمن اللذة الجمالية بالنسبة للنمط الأول

في صياغة العالم كما لو كان عملاً خاصاً . أما النمط الثاني فتكمن لذته الجمالية في تحديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي . أما اللذة الجمالية للنمط فتكمن في القدرة على تغيير وتحيري ذهن المستمع والمتفرج . كما يشير بارس إلى أن اللذة الجمالية الإدراكية تؤدي إلى اللذة الجمالية الإبداعية » (٣٧) .

إن إنتاج علامة تجسد العمل الفني يعتمد بالدرجة الأولى على الربط بين العمل الفني كدال والموضوع الجمالي كمدلول . هذه العلامة المنتجة تستقر في الوعي الجمعي لأقترانها بالسياق الحاوي لكل الظواهر الاجتماعية المشروطة زمانياً ومكانياً . وبسبب مجموعة من العمليات مثل التخييل وتحويل النسق الايديولوجي إلى نص والنص إلى ايديولوجيا .

ويجب أن نشير إلى العديد من الاشكاليات التي تتعلق بتجسيد الدال فنبأ ذلك أن الدال قبل دخوله في دورة التجسيد هذه يكون دائم التغير والتجدد . كما أن السياق الاجتماعي لا يفرض هيمنته الكاملة عليه . إنما الدال هو الذي يفرض نظامه على من يتلقاه . هذا من ناحية ومن ناحية ثانية هناك مستويات نصية تحكم عملية تحول الدال إلى السياق الاجتماعي وتصيغها بعدم المباشرة مثل النصية الذاتية والنصية الايديولوجية . ومما يزيد الأمر صعوبة أن الحدود الفاصلة بين هذه المستويات تستعصي على التحديد .

ومن ناحية ثالثة يمثل السياق الاجتماعي في حد ذاته اربكاً . فهو نتاج العمل الفني ومرجعيته في ان . وكذلك تصوغ ملابسات تلقي العمل هذا السياق الاجتماعي وتعمل على انشائه . وعليه يصبح السياق الاجتماعي . ذلك الذي عمل في داخله مبدعو العمل الفني . والذي تم من خلاله ادراكه ليشكل في الأخير مرتكز التلقي .

إن المتلقي يبدأ في تمثيل وتشريح العمل الفني نطلاقاً من السياق الاجتماعي الذي يشير إليه وبناء على وضعيته داخله . ويترتب على ذلك أن نشاط المتلقي يتجه في اتجاهين مختلفين :

ففي محاولته لتمثل الدوال يسعى نحو اكتشاف المدلولات المحتملة .

كما أن المدلولات التي استخلصها من خلال تأويله يسعى نحو تأكيدها وتلمس آثارها في الدوال .

ومن الواضح أن هذه العملية لا تتم بالاستقلال عن العمل الفني ، ولكنها تظهر لنا اقتران الدوال بالسياق الاجتماعي ، وكذلك اقترانها بالايديولوجيا التي ليست مجرد مجموعة من القناعات الموجودة فوق العمل أو خارجه ولكنها ..... عملية سيطرة وتشفير لما يشير إليه الدال» (٢٨) .

إن النص الواحد يمكن تجسيده بصورة متعددة يمكن تفسيرها استناداً إلى ما يلحق بعناصر دورة التجسيد على الدال والسياق الاجتماعي والمدلول من متغيرات . فالدال يحتوى على وحدات ترتبط فيما بينها بطرق مختلفة وأي تغيير فيها يتردد صداه في شكل وطريقة تفاعل هذه الوحدات . أما السياق الاجتماعي والذي هو عبارة عن نسق معيارى اجتماعي مثلما هو تقاليد واتجاهات ايديولوجية ، فهو بطبعه متغير ودينامي . هذا ويتأثر المدلول بالتغيرات الحادثة على صعيد الدال والسياق الاجتماعي .

وفي رأينا لا تعنى نظرية التجسيد بفعل القراءة الفردى كما أشيع عنها ، ويمكن الرجوع إلى مفهوم الجماعات التأويلية الذي يحدد شكل الارسال وبالتالي طريقة تلقيه . مما ينفي التجسيدات المتباينة كل فرد على حدة ، كما أن مرجعية فعل القراءة هي في تطور السياق الاجتماعي في التاريخ ، ومن ثم فهناك تجسيدات تاريخية للنص وليست فردية بحال من الأحوال .

وفي مرحلة ما قبل التجسيد يشكل العمل الفني نسقاً معيناً يختلف مع التجسيدات المختلفة له . ويحوى العمل الفني في صورته الأصلية جوانب فكرية وأخرى واقعية تشتمل جميعها على آفاق غير محددة يتم تحديدها بشكل جزئي ونسبي معاً في عملية التجسيد . ومع ذلك يشكل التجسيد بنية نسقية ولكن بصورة تقل عن العمل الأصلي .

وتبقى الإشارة هنا إلى أن النص لا يشكل بنية دالة صحيحة ، بحيث تستطيع قراءة واحدة أن تضع يدها على كليتها ، كما أنه لا يشكل عدداً غير محدود من الاحتمالات التي يمكن تحقيقها وهو ما يؤدى إلى حقيقة مؤداها أن التجسيدات المتباينة للنص ما غير مطلقة السراح ، كما قد يتبادر إلينا وهذا راجع إلى أن الألوان التي قد يتلون بها السياق الاجتماعي هي أيضاً محدودة .

ويلجأ الكثير من المؤلفين خاصة مؤلفي ما بعد الحداثة إلى جعل نصوصهم ترفض التطور حسب القوانين المتوقعة ، ويجعلون من الاستطراد نقطة أهم من التتابع الزمني

للأحداث » وبالمثل تبدو الحوادث العارضة وقائع فعلية . . . إن توالي الأحداث في النص يصيبه الإنقطاع والإنحراف بفضل قصص أخرى عديدة وتأملات متنوعة . وتتكاثر المعاني ويصبح المغزى والهدف هو توافر هذه المعاني وقدرتها على توليد معان أخرى في أي مكان من النص » (٣٩) . ويوضح لنا بارت في سياق حديثه عن الحوادث الطارئة في المسرح . أننا نختار المعنى ولكن هذا الاختيار في الوقت نفسه يمثل قبضاً على الاحتمالات الممكنة لفعل ما . وهنا لا يمكننا أن نتجاهل ما أسماه باوس بالفراغات الصالحة للعب « Spaces for play » وكذلك تركيز لوكوك على ما دعاه بـ « روح اللعب » .

إن الفراغات الصالحة للعب توفر للإنسان القدرة على اللعب الحر في مواجهة الحتمية واللاإرادية في أشكالهما المختلفة ، كما أن روح اللعب التي يوفرها الإرتجال من شأنها أشكال جديدة للشكل والمادة .

إن الفرغات الصالحة للعب توفر للمتلقي علامات إستفهام تمثل في النهاية نقاط للتواصل بين النص والمتلقي وفي هذه الفراغات « لا يبوح النص بما ينبغي أن يبوح به ذلك إما لأن خطاب النص بعد على درجة كبيرة من الوضوح ويمتنع معها التصريح أو لأن أيديولوجية النص تخفي تناقضاً إجتماعياً يشير إليه النص دون تبني موقف معين » (٤٠) .

إن الفرغات الصالحة للعب تمثل النقاط التي تمارس من خلالها الأيديولوجيا فعلها ، وهي لا يمكن تحديدها بطريقة حاسمة ، إنها تعبر عن الأيديولوجيا بشكل قصدي وذلك لأن الأيديولوجيا النصية تتبدى دائماً من وراء ما يظهر على أنه غير ذي معنى ، وتحملها بعض التقنيات الإجرائية ، مثل الجدل بين دلالتين مختلفتين يتسم الرابط بينهما بعدم الوضوح ، ومثل التضمين والقياس المضمر « Enthymem » ، ولا يعني التجسيد مل، الفراغات الصالحة للعب، ، لأن بعضاً منها تظل له أهمية في عملية التلقي ، وذلك بالإضافة إلى أن عملية التجسيد - كما سبقت الإشارة - تنتج فراغات أخرى ، وذلك عندما يتغير السياق الاجتماعي ، وعندها يدخل على بنية العمل منظور مغاير يستدعي أو يستبعد واحد أو أكثر من عناصره ، إن إستبعاد الفراغات الصالحة للعب يعني القراءة الواحدية للنص ، ونفي عناصر التخيل فيه وإقصاء تعدديته ليكتسب العمل لدى متلقيه صفة التكرارية .

وإذا ما إنتقلنا إلى الأيديولوجيا سنجد أنها من متوسطات القراءة وهي كما أرتأى فيليب هامون ، تستتر في الأركان المظلمة لفضاءات الأعمال الفنية ، ويرتبط هذا عند

هامون بفضيحة غياب المعنى . وفي المسرح نرى بشأ لأفكار يريد كل من الكاتب والمخرج والممثل توصيلها إلى الصالة . ويقوم الممثلون بالدور الأساسي . أما في إعطاء هذه الأفكار الشكل الملائم لها أو في توجيهها . ولعلنا نلاحظ أن قيام ممثل ما بالأقدام على تغيير طريقة نطقة لجملة ما أو تقديمه وتأخيره لها . يفيد التغيير في معنى هذه الجملة بالنسبة لجمهور المتلقين . ويدرك الممثلون بحواسهم . في هذه الحالة . عما إذا كانت عملية توجيه المعنى قد حققت أهدافها أم لا .

ويرى رولان بارت أن منظور خشبة المسرح هو منظور منفتح ويبعث على الحيرة . وأن الممارسين المسرحيين عليهم التقليل من هذا الانفتاح بتضييق الاحتمالات الممكنة للمعاني المختلفة . ووفقاً لبارت يتم هذا التضييق من خلال تحويل النص المكتوب إلى عرض مرئي . فـ « النص بعد تمثيله - بما في ذلك تعبير الممثل عن أية إيماءة ورا ء النص - هو الوسيلة الأساسية لحصر الأدا ء النصي في معنى سيق لتحديده . . . ويصبح السؤال أيضاً هو ما إذا كان المشاهد على دراية بأنه أمام معان كثيرة مقدرا لهذه التعددية أو أنه ينتظر توجيهاً من الممثل » (٤١) .

ويتضح من المقابلة بين الرأيين السابقين لكل من بارت وهامون أن العلاقة بين الجمهور والمسرح بوصفه مؤسسة ثقافية قد تأخذ بالأيديولوجيا السائدة . وقد تنفيها . إنها علاقة تحتاج إلى المزيد من الدراسة وخاصة إذا ما وضعنا في إعتبارنا أنه ليس هناك جمهور واحد بعينه للمسرح . وإنما هنا جماهير للمسرح . وإنما هنا جماهير للمسرح . هذا فضلاً عن أن تيار مسرحي سائد لا ينفي وجود تيارات أخرى مختلفة . تمتلك إيديولوجية مغايرة . ولها ممارستها وأهدافها الخاصة وبالتالي جمالياتها . « لقد سعى بريشت بإعتباره ماركسياً - إلى تأسيس نوع جديد ومعارض من الممارسة الثقافية . ويمثل البحث عن جمهور جديد جزءاً محورياً من الممارسة الثقافية عند بريشت . وقد كان لقناعاته السياسية تأثير على كل جانب من جوانب فنة الدرامي (٤٢) .

ونريد هنا أن نتوقف قليلاً لنتمعن في عبارة قالها جورج أورويل : « كل الفن دعاية بعض الشئ » (٤٣) . ولعلنا نضع هذه العبارة في مواجهة عبارة أخرى قالها هتلر في سياق حديث له مع جوبلز حيث قال : « لا علاقة للفن بالدعاية » ولا بد أن تنتابنا ولو للحظات موجات من الاستغراب والدهشة . فجوبلز هو نفسه الذي تولى وزارة الرايخ لتنوير الشعب . وعمل على تكوين جهاز حكومي قومي يسيطر على الفكر في محاولة لجعل

ألمانيا نموذجاً للدولة الكلية الكاملة التي تناولها أورويل في روايته المسماة : « ألف وتسعمائة وأربع وثمانون » . ونعتقد هنا أن الدعاية توجد في كل عمل فني له معنى ، سواء أكان سياسياً أو إجتماعياً أو دينياً ، وهو الشيء الذي يؤثر تماماً على أحكامنا الجمالية ، المنصاعة دوماً لما نتحيز له من معتقدات ، ولكن علينا أن نفرق بين نوعين من الدعاية الأيديولوجية ، هما : الدعاية الإجتماعية ، والدعاية التحريضية .

وتسمى الدعاية الاجتماعية بالدعاية الإدماجية ، وهي موجهة أساساً للمتمسكين بالأيديولوجيا السائدة إجتماعياً وسياسياً ، وتمثل بالنسبة لهم السقف لما يدينون به من أحكام خلقية وقيمية ، وهي توجد في المجتمعات التي تتسم ظروفها بالاستقرار النسبي ، وبإعتمادها على مبدأ التوليد الذاتي تسعى إلى إيجاد سلوكيات مستقرة ، وإنتاج أجواء الإنصياع والتكرارية الاجتماعية .

أما الدعاية التحريضية فهي إنقلابية ، معترضة على الأنظمة السائدة ، وهي تستخدم من قبل الجماعات ، أو من قبل الحكومات المتحاربة ، وذلك عندما تحاول حكومة ما في حربها مع حكومة أخرى ضرب الأسس النفسية لمعتقداتها وأحكامها العقلية . « ولقد كان من المعتاد تقليدياً مثلاً تقسيمالأدب إلى أعمال جيدة وأخرى سيئة . أما المحكات الجمالية المستعملة لإطلاق مثل هذه الأحكام فهي ليست واضحة المعالم وفي الحقيقة فإن تاريخ الأدب مملوء محاججات عن « العظمة » النسبية لبعض النصوص أو المؤلفين »[٤٤] .

ولكن بالعودة مرة أخرى إلى تمييز بارت بين نص المتعة ونص اللذة (النشوة) والذي ذكرناه فيما سبق ، نستطيع أن نضع حداً قيمياً بين النصوص والأعمال التي تعيد إنتاج تصورات السلطة عن نفسها عاكسة أنظمتها وإنساقها القيمية ومرسخة للسائد ، وبين النصوص والأعمال التي تشكك في هذا السائد وبكل من قيمه ومعتقداته .

ونظرة إلى النظرية الأدبية منذ أرسطو إلى يومنا هذا ، نجد أن مصطلح « أدب » لا يعني مجموعة نصوص وكفى ، وإنما يعني في الأساس خريطة من العلاقات توضع النصوص بمقتضاها في وسط التأثيرات والمسببات والنوايا والتصرفات ، وإذا كانت مدرسة « النقد الجديد » في أوربا القرن العشرين ، قد حاولت إعطاء الأدب والفن إستقلالاً بعدم إعترافها بالنقد الأدبي الذي يدرس العلاقات بين العمل الفني ومبدعه ومتلقيه على أساس

من خروجه على أطر الدراسات الأدبية الحقيقية والتحاقه بميادين علمية أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس ، محبذة ما يسمى بالنقد الداخلي ، وصولاً إلى إستقلالية الأدب والفن فإنها - أي مدرسة النقد الجديد - قد تجاهلت المبدأ القائل : « أن لا وجود للقارئ البريء (أي ذلك المتوحش الجميل المتحرر من التعصب والمذهبية والاستجابة المألوفة ، الذي يملأ حضوره الاستفزازي الشبحي صفحات كتاب النقد التطبيقي) ليس من الممكن لهذا القارئ أن يواجه ببساطة الكلمات على الصفحة ، إذ يتدخل عالم كامل من الفرضيات التوسطية ذات طبيعة إقتصادية وإجتماعية وجمالية وسياسية بينه وبين الكلمات ، وتحدد شكل إستجابته ، ونكران ذلك مجرد خداع للنفس » (٤٥) .

إنه لا يحق لنص أن يدعي الموضوعية ، ولا يتنافى هذا مع إقرار بارت ، بأن العمل الأدبي أو الفني لا يشير إلا لنفسه ، متأثراً بجاكوبسن الذي قال إن الوظيفة الشعرية للغة قد عمقت ثنائية العلامات والأشياء عبر تطويرها لمحسوسية العلامات ، ومن ثم لم يعد ذلك هناك دال مربوط إلى الأبد بمدلوله .

توصل بارت إلى أن الأدب والفن ليس واسطة لرسالة ذلك أنه هو والرسالة شيء واحد هذا وقد مكنت آراء وأعمال جاك دريدا من الرأي القائل بأن الكتابة والقراءة والإرسال والاستقبال ، ليست بالعملية الطبيعية التي برعاها المذهب الليبرالي الانساني ، « وبما أن النقد يمكن أن يوظف في السيطرة على إدراك عملية أخرى ... يمكن أن يغدو النقد نفسه دعاية » (٤٦) .

وهنا لا يغيب عن أذهاننا ما أرتأته النظرية الماركسية في النقد بإعتباره من الزوائد الفكرية للرأسمالية . وهكذا يقول ترنس هوكز إن « التقدير العالي الذي يكنه النقد الجديد للغموض وإعجابه بالبنى متعددة المعاني ، لا يمثلان ميلاً حقيقياً نحو النقد الشمولي بقدر ما يمثلان تشككاً برجوازياً بالهدفية والإلتزام ، والمواقف التي يمجدها هذا النقد - التعقيد والفطنة والإتزان - هي مواقف أرستقراطية متفسخة تبجلها عادة طبقة وسطى متملقة » (٤٧) .

ويرفض ت . س اليوت وهو أحد أقطاب مدرسة النقد الجديد ، أن يكون هناك منهج نقدي ، فالمطلوب هو الذكاء الحاد ، هذا الذكاء الذي يتلقى الكلمة دون واسطة ، وتصبح المقدرة على توسيع المعاني الإشارية للكلمات وتخطيمها عبر وسائل مثل الغموض ،

والتناقض ، والكناية ، والسخرية وسرعة البديهة هي الوسائل الأسلوبية التي تمنح العمل شرعيته ومن داخله ، وفي معرض الرد على هوكز فإننا لا نعتبر كلا من الأسلوب من قبيل طمس تناقضات الطبقة المتوسطة أو إبتعاد عن الهدفية والالتزام .

إن ضرب التحديد اللغوي للكلمة إنما يمكن أن يفهم على العكس تماماً . فكل أن يعني إستشرافاً لواقع سيغاير ويهدماً للموجود والقائم . هنا إذا لم نستخدم نفس إجراءات مدرسة « النقد الجديدة » في التعامل النقدي مع العمل بإستبعاد سياقه الاجتماعي والتاريخي ، ولجنب علاقاته المتشعبة مع كل من منتجه ومتلقيه ، ولكن أن لغة تخلقه وفقاً لآراء إدوارد سابير وبنجامين ورف لا تعكس الواقع ، إنما تخلقه وفقاً لحدود اللغة ذاتها ، وبكلمات سابير نفسه : « تفرض العادات اللغوية في مجتمعنا الميل إلى إختيارات معينة في التفسير ، لذلك فإننا نرى ونسمع ونفعل كثيراً من هذه العادات اللغوية » (٤٨) .

تلتحم اللغة مع المثل الحضارية ، وتصبغ تصوراتنا وبالتالي تنزع الإستجابة اللاشعورية لدى أي منا تحت هذه الصبغ لتكتسب قطبية ما . تؤثر على الطريقة التي نتعامل بها مع العالم الخارجي ، فنحلله من خلالها ، فنقبل بعلاقات وظواهر أو نرفضها من خلال هذا الوعي اللغوي الذي يتحول إلى نوع من الرقابة الذاتية . ونستطيع القول إن حدود الوعي تتشابك بحدود اللغة ، ونقول تتشابك أي تنتهي بحدود اللغة ، فالذي يحد من هذه الحتمية قدرة الفرد على التفكير اللاشعوري الخارج عن العرف الاجتماعي السائد ، ليصبح هداماً وتخريبياً لدى أصحاب النظرة المحافظة .

إن الفرق بين الأدب التنويري والأدب الإدماجي الأيديولوجي يكمن في النظرة التخريبية والتشكيكية التي يتمتع بها الأول ، فهو يتحدى العادات وصيغ الإدراك المألوفة ، وينتج أساليب جديدة لرؤية العالم وتفسير مجرياته وعلاقاته ، ولكي ينجح الأدب في مهمته فعليه أن يكون غير متوقع ومدهشاً بل صادماً » (٤٩) .

ويعتبر فكتور شكلوفسكي واحد من المبرزين فيما يتعلق بجلاء الوعي ، فقد كتب مقاله الهام سنة ١٩١٧م « الفن بإعتباره تكنيكاً » ونلمس فيه الشبه مع بعض نظريات الرومانسية الإنجليزية ، فينصب جهده على الفن ودوره في إعادة تنظيم الإدراك ، مما يكون له أثره في تفتيت بنى الواقع المألوف والتي تكشف مدى إعتباطيتها .

ويسلط شكلوفسكي الضوء على أن إدراك الأشياء خارج محيطها الاعتيادي إنما يمثل معطى سياسياً واجتماعياً ، ويمضي ليحدد عدداً من النماذج الأدبية التي إنتهجت مثل هذا الأسلوب منها : الأخيلة الجنسية غير المتوقعة في الديكامبرون ، واستعمال الصيغ اللغوية المندثرة ، واللهجات الدارجة في الشعر ، بالإضافة إلى أسلوب تولستوى .

وإنطلاقاً من هدف تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي طرح بريشت نظريته في التغريب ، بإعتباره إداة تنويرية . وكان بريشت قد وقف على تقنيات التغريب في أعمال متباعدة مثل لوحات بروبجل والمسرح الصيني الكلاسيكي والكاباريه الألماني ، وعمد إلى الاستفادة من العديد من المصادر لعمل فنية درامية تصدم الجمهور وتشعره بتناقضات الرأسمالية ، لقد « كانت الإضافات التقنية التي أدخلها بريشت تهدف إلى تطوير ما أسماه في محاورات مسينكاوف بمسرح عصر العلم ، وهي ذات الإضافات التقنية التي وضعت لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد ولكن دون أن يفقد متعة المسرحية » (٥٠) .

عمد بريشت كذلك إلى مهاجمة « المسرح الرهمي » الذي أدعى تقديمه لشرائح حياتيه ، وقد وعى بريشت أن المشكلة ليست في المسرح القديم بقدر ما هي في سيطرته على توقعات الجمهور واستجاباته ومن هنا « تركزت القدرة التنويرية في مسرح بريشت الملحمي على مفهوم « دراسة » الجمهور ، أي الجمهور الذي أبعد عن دوره الإعتيادي بوصفه مشاركاً في عملية الإثارة ، بحيث يصبح قادراً على النظر من خلال وعيه الماضي » (٥١) .

إن الأثر التغريبي عند بريشت ، إنما يؤسس العلاقة بين ما يدور على خشبة المسرح والجمهور الذي يتلقاه وبالتالي يتعلم هذا الجمهور على حد إعتقاد فريدريك جيمسون أن المؤسسات التي تعود النظر إليها بإعتبارها أمراً طبيعياً ، ما هي إلا ظاهرة تاريخية ، وبالتالي فهي تظل عرضة لعملية التغيير . ومتى تعلم الجمهور هذا الدرس ، فإن العلاقة بينه وبين خشبة المسرح ، ستصير علاقة يؤسسها التفاعل المتبادل « لقد قاوم مسرح بريشت فكرة وجود عملية إدراكية واضحة وثابتة ، وبدلاً من ذلك عرف مسرح بريشت هذه العملية في إطار إرتباطها بالمواضعات والشفرات التي تشكل خطاب أيديولوجية معينة . وليس بالضرورة أن يتلاقى الأساس الأيديولوجي لمسرحية ما ، بأيديولوجيا الجمهور (أو بأيديولوجية المؤدين والفرقة المنتجة للمسرحية) بل إن التفاعل بين هذه الأيديولوجيات هو الذي يخلق العرض ويشكله (٥٢) . إن هذا بالتحديد هو موضع الخلاف بين بريشت من

ناحية ، كل من بسانور ومايز هولد اللذين لم يسهما في إحداث تغيير في العلاقة بين الجمهور وخشبة المسرح ، فقد عمداً إلى فرض حصار عاطفي على الجمهور عبر تقنيات مبتكرة لدفعة باتجاه فعل سياسي ، فعلى سبيل المثال سعى بسكاتور لإستخدام خشبة مسرحية تحيط بالجمهور ليتمكن من إدماجه وضبط ردود أفعاله تجاه ما يقدم على خشبة المسرح ، فعبر إمتلاك المعلومات الكافية عن خلفية الجمهور السياسية والاجتماعية كان يجره إلى داخل العرض المسرحي ، ذلك أن شعارات معينة وإيماءات ونبرات خاصة ، كانت قادرة على إستثارة ردود الأفعال المعروفة سلفا ، ومن ثم كان الجمهور الذي تكون في معظمه من الطبقة العاملة ، كان جزءاً من الخطة الإخراجية .

وتقف محاولات كل من بسكاتور ومايز هولد ، لتحريك الجمهور تحريكاً هيستيريا ، على طرف نقيض من السلبية التي تسم جمهور المسرح الطبيعي ، وهو الأمر الذي رفضه بريشت ، فعلى الرغم من توظيفة لذات التقنيات المبتكرة إلا أنه هدف من ورائها إلى جمهور يتمتع بنظرة نقدية ، غير متمثل ولا متبين لما يقدم له . لقد كان لآراء بريشت فضل كبير في تسليط الضوء على الجمهور ، وذلك في المسرح المعارض الذي تلا بريشت . فقد أدرك جروتفسكي « أن الدور المشارك الوحيد الذي يمكن أن يمنح للجمهور هو دور المشاهد الواعي اليقظ بمعنى آخر يصبح المشاهد أكثر وعياً بوظيفته ونشاطه ، مدركاً أنهما العنصران اللذان يضيفان المعنى على وجوده في المسرح »(٥٢) .

وفي عروضة الأخيرة ، جعل جروتفسكي للمتفرجين أدوار المتلصصين والقضاة رافضاً أشكالاً أكبر من الاستجابة قد لا تتحقق . إن تحديد المتفرج لطبيعة ومدى وظيفته تمكنه من الوصول إلى الهدف الذي يتكثف في مواقف تتسم بالإيجابية لا بالسلبية ، ومن ثم تتوازن العلاقة مع الممثلين الذين يتعين عليهم التعبير عن أحاسيسهم بأفضل الطرق المتاحة ، وتبعاً لما يتحلون به من إمكانات .

وفي تحديده للمتفرج المثالي يتعرض جوليان هيلتون لنوعين من الإستجابة : البريئة (Naive) وهي تلك التي لا تفصل بين ما يقع على خشبة المسرح ، وبين ما هو واقعي ، ويحددها بسلوك دون كيخوته عندما كان يشاهد عرضاً للعرائس ، ولم يعجبه هذا العرض فما كان منه إلا أن إستل سيفه وهاجم العرائس ، وذلك من منظور أخلاقي لا يفصل بين الفعل وأدوات الفعل ، ومن ثم تصبح العرائس وما تجسده شيئاً واحداً « إن دون كيخوته يجسد منا بمعنى آخر المتفرج المثالي كما تصوره جان جاك روسو - أي المتفرج الذي يتحول

إلى الموضوع الحقيقي للعرض . فالقارئ لهذا المشهد لا ينشغل بالعرض العرائسي ، بل ينصرف تماماً إلى الإهتمام بإستجابة دون كيخوتة للعرض » (٥٤) .

أما الإستجابة الثانية فهي تتجسد فيما أطلق عليه شيلر الفهم المتعاطف « Sentimentality » وهي تحيل إلى الإدراك الفكري والعاطفي ، وتنأى عن الاندماج العاطفي ، ويتحدد الجانب التمثيلي في العرض المسرحي بهذه الاستجابة . ويرى شيلر « أن المتفرج المثالي ينبغي أن يجمع بين الاستجابتين وأن يمزج بين الأندماج الطفولي الكامل في العرض وبين الإدراك الناضج العاطفي والتأمل الفكري الواعي » (٥٥) .

ويعني المثال السابق أن أسباب الإضاء أو الرفض التي تنشأ في الفرجة المسرحية تعود إلى الجمهور ، لا إلى الفرجة نفسها ، فالعمل المسرحي يولد في نفوس متلقية ، فيؤثر عليها إما بالسلب أو بالإيجاب ، ومن هنا كان إعتماد تجربة المشاهدة وطقوسيتها في نفس الوقت على التواصل الذي يتم بطريقة عفوية بين مجموع من يتلقوا العرض المسرحي سواء داخل الصالة أو أمام الفضاء المسرحي . ولذلك تخطئ « كثير من الفرق التي تبذل قصارى جهودها لتضمين العمل كل ما من شأنه أن يرضي الجمهور ، وكأن لإرضاء الجمهور صيغاً ثابتة معلومة ، ووصفات ناجحة في مجالات التشخيص أو الخدع التقنية » (٥٦) .

قائمة المراجع

١ - كير إيلام ، سيميا ، المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم (بيروت المركز الثقافي العربي ، ط ١ سنة ١٩٩٢م) ص ٥٥ .

٢ - المرجع السابق ، ص ٥٦ .

٣ - رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ سنة ١٩٩١م) ، ص١٨١ .

٤ - عزى عبد الرحمن : وسائل الإتصال والعالم الدرامي : من الفلولكلور إلى العرض الواحد ، مجلة المستقبل العربي ، العدد ٢١٣ سنة ١٩٩٦م ، ص٧٥ .

٥ - أنظر :

- Helmut R. Wagner, Phenomenology Consciousness and soci ology of the life - world - world (edmonton, Canada : Unversity Press 1983) PP. 75 - 67. of Alberta.

٦ - رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ص١٨٧ .

٧ - أنظر وسائل الاتصال والعالم الدرامي ، مرجع سابق ، ص٧٧ .

٨ - أنظر :

- Daniel Bell, " Mass Behavior ", in : Scott G. Monall, Comp, The Sociologyical Perspective : Introductory Readings (Baston : Little, Brown and company, 1968), P. 297 .

٩ - أنظر :

- Paul D. Montagna, Occupations and Society Toward a Sociology of the labor Naritet (New York, John Wiley and Sons, 1977) P. 52 .

١٠ - رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ص ١٨٩ .

١١ - المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

١٢ - باتريس پافيس ، الإرسال والتلقي في المسرح ، ترجمة « سامح فكري » (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ٤٩ .

١٣ - دينيس كالاندرا ، جماليات التلقي والمسرح ، ترجمة « سامح فكري » (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ٣٥ .

١٤ - سوزان بينيت جمهور المسرح ، ترجمة « سامح فكري » (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ٣٣ .

١٥ - المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

١٦ - المرجع السابق ، ص ٢١ .

١٧ - أنتوني فروست رالف ياور ، الإرتجال في الدراما ، ترجمة : مركز الترجمة - أكاديمية الفنون (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ٢١٩ .

١٨ - المرجع السابق ، ص ٢٢ .

١٩ - المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

٢٠ - سوزان بينيت جمهور المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٢ .

٢١ - جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : د / نهاد صليحة (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ٢٢٠ .

٢٢ - أنتوني فروست رالف ياور ، الإرتجال في الدراما ، مرجع سابق ، ص ٢١٧ .

٢٣ - مارتن إيسلن ، مجال الدراما ، ترجمة : سباعي السيد (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ١٩٦ .

٢٤ - جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، مرجع سابق ص ٢٢٠ .

٢٥ - باترس پافيس ، لغات خشبة المسرح ترجمة : أحمد عبد الفتاح (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

٢٦ - انظر : بيير زيما ، النقد الاجتماعي ، ترجمة : عايدة لطفي (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ سنة ١٩٩١م) ص ٢٠٤ ، ٢٠٤ .

٢٧ - ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، ترجمة : مجيد الماشطة (بغداد : دار الشروق الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب ، ط١ سنة ١٩٨٦م) ص ٨٩ .

٢٨ - المرجع السابق ، ص ١٠١ .

٢٩ - المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

٣٠ - المرجع السابق ، ص ١١٠ .

٣١ - سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .

٣٢ - المرجع السابق ، ص ٧٦ .

٣٣ - بيير زيما ، النقد الاجتماعي ، مرجع سابق ، ص ٢٩٧ .

٣٤ - المرجع السابق ، ص ٢٩٩ .

٣٥ - رولان بارت درس السيميولوجيا ، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي (المغرب : دار توبقال للنشر ، ط ٣ سنة ١٩٩٣م) ، ص ١٢ .

٣٦ - باتريس بافيس ، الإرسال والتلقي في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٤٨ .

٣٧ - دينيس كالاندرا ، جماليات التلقي والمسرح ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

٣٨ - باتريس بافيس ، الإرسال والتلقي في المسرح ، مرجع سابق ص ٦٤ .

٣٩ - أنتوني فروست ، رالف باور ، الإرتجال في الدراما ، مرجع سابق ، ص ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

٤٠ - باتريس بافيس ، الإرسال والتلقي في المسرح ، مرجع سابق ص ٧١ .

٤١ - أنتوني فروست ، رالف باور ، الإرتجال في الدراما ، مرجع سابق ، ص ٢٢٤ .

٤٢ - سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، مرجع سابق ، ص ٤٨ .

٤٣ - أ . ب فولكيس ، الأدب والدعاية ، ترجمة : موفق الحمداني (بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب ، ط١ ، سنة ١٩٨٦) ص ٩ .

٤٤ - المرجع السابق ، ص ٢٣ .

٤٥ - ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، مرجع سابق ، ص ١٤٤ .

٤٦ - أ . ب فولكيس ، الأدب والدعاية ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .

٤٧ - ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

٤٨ - أ . ب فولكيس ، الأدب والدعاية ، مرجع سابق ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

٤٩ - المرجع السابق ، ص ٧٥ .

٥٠ - سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

٥١ - أ . ب فولكيس ، الأدب والدعاية ، مرجع سابق ، ص ٧٧ ، ٧٨ .

٥٢ - سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .

٥٣ - أنتوني فروست ، رالف ياور ، الإرتجال في الدراما ، مرجع سابق ، ص ٢٢٣ .

٥٤ - جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، مرجع سابق ، ٢١٨ .

٥٥ - المرجع السابق ، ص ٢١٩ .

٥٦ - محمد مصطفى القباخ ، التلقي المسرحي : قراءة إستيطانية جمعية ، مجلة الوحدة ، السنة الثامنة ، العدد ٩٤ / ٩٥ ، يوليو - أغسطس سنة ١٩٩٢م ، ص ٦٢ .