المساهمة في التلقي

د.فاضل خليل

(ان الجمهور كلما كان شابا ، كانت استجاباته اكثر خفة وحرارة وحرية)
(بيتر بروك-المساحة الفارغة)

أن الجمهور الخلاق هو كل من تمتع بالعقلية الشابة الوقادة التي تستقبل الافكار بخفة وتأويل يسمحان للمتلقي بالقراءة التي يرغب بها، حسب مخزونه الثقافي والمعرفي الطموح. وهو ليس بالأمر الهين الذي يسهل على الجميع استقباله بالذكاء المطلوب والأمر سيان، سواء كان المتلقي فنانا او من اهتمامات ابداعية أو غير ابداعية، أي على مختلف نوعياتهم. اذن هو استقبال طموح لقراءة ذكية. واليوم تبدو مشكلة هذا النوع من الاستقبال والقراءة في التلقي واحدة من أهم المشاكل التي يتعين علينا ان نواجهها لنضع لها الاسباب والحلول ان اقتضى الامر. "ان جمهور المسرح المعتاد ليس دائما جمهورا حيا"(١) هكذا يرى الأمر بيتر بروك، كما وليس مهما ان نعمل ما بوسعنا لنقدم افكارنا واعمالنا الابداعية على طبق من الذهب الى متلق سلبي لايساعد المسرح في التطور، من حيث الخطاب الذي يقدمه او من حيث القراءآت المتعددة-وفق(وول ديورانت)-الذي يقول في كتابه (قصة الفلسفة) "أن في الجمال آراء بقدر ما في العالم من رؤوس". هذا اذا ما اتفقنا على ان الجمهور الذي نعني، انما هو ذلك الذي يقصد المسرح بل واي عمل فني مهما تنوع، وفقا للشعور بالحاجة والحماس لهذا النوع من الاختيار في التلقي لأسباب كثيرة واحدة منها انه معني بما يختار لأن يشاهد. ويعتبر (بروك) الجمهور الشبابي الذي يبغي مشاهدة ما يريد، مقياسا لما نقول "وهي ملاحظة يمكن اختبارها في مباريات كرة القدم، ومسابقات الكلاب"(٢).

بالبعض-من ذوي التوجهات الايديولوجية- الى ان يهتموا بهذا النوع من الجمهور فيتوجهوا اليهم لكسبهم-لاسيما باعتبارهم المادة الخام للتلقي-. وحتى في اختيارهم نوع اللغة التي يستخدمونها- اللهجة الدارجة غالبا- التي صاغوا لها الحكايات والروايات احيانا- النخلة والجيران مثلا-. وهكذا قدموا فرقا وفنانين وعروضا بمستويات متقدمة، استقطبت الجمهور الذي سعوا اليه اضافة الى بقية الجمهور المتنوع الذي يريدون. وسار بهم الطموح اشواطا فطوعوا لذلك اهم المسرحيات الطموحة مثل: (السيد بونتولا وتابعه ماتي، ودائرة الطباشير القوقازية-وكلاهما لبرتولد بريخت)، شعورا منهم بأن أفكار هذه المسرحيات هي الاقرب لمثل هذا الجمهور، يضاف الى ذلك أن (بريخت) ايديولوجيا يخاطب الطبقات المسحوقة. فيختار الحكاية الشعبية التي يضفي عليها حرفته في (التغريب)(❖❖)، الذي

جمهور مسرحي

وهذا النوع من المشاهدات واستقبالها يتعلمه الانسان تلقائيا دون الحاجة الى من يعلمه اياها، وليس في القوائم المتعددة من المدارس، ان فيها واحدة للتعليم في كيفية استقبال وقراءة التلقي الخلاق، أو حتى التلقي غير الفعال. وبما ان الفن - دائما- يستمد ابداعه من الحياة (موطن التلقي)، فهذا معناه، ان من حق الفنان ان يختار مجتمعه الذي يوصل الخطاب اليه، وكذلك من حق المتلقي ان يختار الخطاب الذي يريد، ويخرج بالقراءة التي تحكمها ثقافته واهتمامه. على ان نعرف "ان الجمهور الشعبي موجود، رغم ذلك فأنه شئ كالسراب المخادع"(٣) هذا الرأي اذا ما سلمنا باننا غالبا ما نتوجه الى جمهور غالبيته من الاميين، ممن لايحسنون القراءة والكتابة. وهو الامر الذي دفع القرون الوسطى، حين كانت مواكب العرض تتوجه الى الجمهور في عربات جوالة، او ان أن تكون مدهشا-مثيرا- خلاقا، فيسعون الى الذهاب اليك، كما الطريقة التي تأسس بها (مسرح العلبة الايطالية) أو كل ما يسمى ب(مسرح الموقع)(❖). وعليه يقتضي ان يقوم المبدع على "تشجيع المتفرج على التدخل في مسار الحدث المسرحي فيصبح هو نفسه خالقا، ومنشئا للفعل الدرامي، وليس مجرد متفرج سلبي يتلقى ما يراه أمامه على المسرح"(٤). وكما"لانستطيع أن نطلب من الجمهور أن يلقي نفسه في القصة كما لو كانت نهرا، وأن يترك نفسه ليحمله التيار هنا وهناك"(٥)، وفي هذا معنى ان نتدخل في تقديم ال(menu، قائمة الطعام) التي يرغب في أن يختار منها الزبون، ولكن بالطريقة التي يحددها المبدع (الفنان-المواطن) الذي يعرف مشاكل مجتمعه جيدا يحتوي على المداخل العكسية لمنطق الأفعال والحكاية في تدرج الأحداث وصولا الى تحقيق النتائج وفق تحديدات التسلسل المنطقي للبنية الدرامية وتدرجها، مع اطلاق الحرية للذهنية الشعبية في اضافة ما تجده مناسبا وفق رؤيتها البسيطة وهكذا ولأنها تسمح للمتلقي الشعبي باشغال خياله لغرض المساهمة، انطلاقا من الاختيارات الصحيحة للموضوع الذي يحتوي على الرواية، وفراغاتها المسموح بملئها فطريا والتمثيل المصحوب بالرواية مع الأغنية، والتنوع بتعددية المشاهد المثيرة لمخزونه المعرفي والجمعي وغيرها).

ان الوصول الى المتفرج يحكمه طريقان لاثالث لهما، اما ان يبغي الذهاب اليه، او يأتي اليك هو. فالذهاب اليه كما جربوها في المخرج تكتب لكي تجسد على خشبة المسرح ومن المستحيل انك تسمي مسرحية تكتب لتقرأ فقط "ان الكثير من الشعراء الانكليز العظام في القرن التاسع عشر حاولوا ان يكتبوا مسرحيات، وفشلوا لأنهم اعتقدوا بأن اللغة وحدها كانت كافية"، أي ان قراءة النص او الاستماع اليه لا تكفي في المسرح. قد يكون بالامكان ان تستمع الى التمثيلية الاذاعية وانت مغمض العينين، لكن في المسرح هذا بحكم المستحيل، بسبب ان من تعود المشاهدة في المسرح تعود ان يشغل عينيه بالتفكير ايضا، ولأن المشهد والسينوغرافيا مهمان في تكوين العرض المسرحي. حتى الملحمة كانت "تخاطب جمهورا أرقى، لأنها أقل شعبية، بينما تتجه التراجيديا الى قاعدة عريضة من الشعب (.....)، هو ان التراجيديا ك(فن ايمائي) يجتذب الجماهير"(٦). ولاحقا قسم (باربا) المسرح الى ثلاثة انواع:

أ- المسرح التجاري المدعوم، وهو مزدهر دائما لكنه مميت.
ب- المسرح الطليعي القائم، والذي تخلى عن الممثل لحساب المخرج.
ت- المسرح الثالث، هو المسرح الذي يواجه جمهوره برسائل من العالم الداخلي. تلك الرسائل، يحدسها المتفرج على مستوى المعرفة الأعمق بكثير من مستوى العقل الواعي(٧). وينسب (باربا) مسرحه الى النوع الثالث. ومن المؤكد بأن أغلب المسكونين بالمسرح سيكون النوع الثالث من هذا التقسيم هو مسرحهم ومبتغاهم.

الهوامش:
١- بيتر بروك: (المساحة الفارغة)، هل المسرح ضروري في عالمنا، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، اصدار (مركز الشارقة للابداع الفكري)، الشارقة ٢٠٠٠، ص, ١٨٠
٢- بيتر بروك: المصدر السابق، ص, ١٨٠
٣- بيتر بروك: المصدر السابق، ص, ١٨٠
٤- جيرزي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة وتقديم: د.سمير سرحان، اصدار (مركز الشارقة للابداع الفكري)، الشارقة ,٢٠٠٠
٥- برتولد بريخت: (الأرغانون الصغير)، الفقرة ,٦٧
٦- أرسطوطاليس: كتاب (فن الشعر)، تقديم: د.ابراهيم حمادة، اصدار (مركز الشارقة للابداع الفكري)، الشارقة ٢٠٠٠، ص,٤٧
❖. أحيانا يتم اختيار أماكن للعروض غير (مسرح العلبة) لأسباب موضوعية أو ذاتية. وأحيانا الاسباب تكون غير موجبة أو مقنعة.
٧- ايفانز،جيمس روس: (المسرح التجريبي من ستانسلافسكي، الى بيتر بروك)، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، اصدار(مركز الشارقة للابداع الفكري)، الشارقة ٢٠٠٠، ص٢٥٤-, ٢٥٥

البنيوية في المسرح

ترجمة : سامي عبد الحميد
عن/ فرانشيك دياك

ما بين عام ١٩٢٨ الى ١٩٤٨ قامت في جيكوسلوفاكيا مجموعة نشطة من اللغويين والمنظرين في الادب والمسرح والموسيقى ، سميت بمدرسة براغ ، بتحقيق اول طريقة منهجية بنيوية-دلالية لدراسة الفن- (علم الدلالة في الفن هو دراسة الفن كنظام للعلامات قام بها فعلياً-يان موكاروفسكي-معلناً عنها في بيانه المنهجي-الفن حقيقة دلالية- والذي قدم الى المؤتمر العالمي الثامن للفلسفة المنعقد في براغ عام ١٩٣٤).

وقد انصب اهتمام البنيويين في البداية على مشاكل الشعر والادب، ثم توسع اهتمامهم تدريجياً ليشمل المسرح والسينما والفنون البصرية والفنون الموسيقية اضافة الى اهتمامهم بعلم الجمال والمسائل النظرية العامة.

وبخصوص البنيوية في المسرح هناك دراستان مترجمتان الى الانكليزية، الاولى بعنوان (الدلالات في المسرح الشعبي)، والثانية بعنوان (اشكال ووظائف المسرح الشعبي) لبيتر بوغاثيرين، الثالثة دراسات لجيري فيلتروسكي هي (النص الدرامي عنصراً من عناصر المسرح) و (الملامح الاساسية للحوار الدرامي) و (بناء السياقات الدلالية). وهناك ايضاً دراستان ليندرج هونزل هما (ديناميكية العلاقة في المسرح) و (كهنوتية الوسائط المسرحية) ودراسة واحدة لكاريل بروشاك بعنوان (ألعلامة في المسرح الصيني) ونشرت جميع تلك الدراسات في النشرة التي اصدرتها تلك المجموعة عام ١٩٧٦ بعنوان (علم الدلالة في اللغة-مساهمة مدرسة براغ) قام باعدادها كل من (لادسلاف ماتيكا) و (ارفين تيتيونيك). وقام فليتروسكي بعد ذلك بنشر مقالة بعنوان (الانسان والهدف في المسرح) ظهرت في الكتاب الموسوم (قارئ مدرسة براغ في علم الجمال والبنية الادبية والاسلوب) اعده وترجمه (بول غارفين) ونشرته جامعة جورج تاون بواشنطن-دي سي عام ,١٩٦٤ وتمثلت البنيوية الجيكوسلوفاكية في المسرح بجميع تلك الدراسات.

وما بين عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٤٨ ظهرت عدة كتب تناولت الموضوع ذاته منها (التناقضات الجدلية في المسرح) لانطونين دفوراك عام ١٩٤٦ (وعناصر المسرح) لياروسلاف يوركوني عام ,١٩٤٦ و(مقدمة في المشاكل الاساسية للمسرح) لبيتر كارفاش عام ,١٩٤٨ وتنفرد الدراسة الاخيرة بوضع اسس جديدة لدمج الطريقتين: البنيوية والاجتماعية. وفي عام ١٩٦٠ تجدد اهتمام الجيكوسلوفاك بالبنيوية المسرحية حيث ظهرت دراسة بعنوان (البنيوية والمسرح) قام بها زولتان رامباك عام ,١٩٦٧ وهي دراسة موجزة.

وقبل التعرض الى المساهمة الجيكوسلوفاكية في النظرية المسرحية البنيوية لابد من التعرض الى تعريف البنيوية ومصطلحاتها ومصادرها وبشكل موجز.

وفقاً لرأي (جوزيف هرابك) "البنيوية ليست نظرية ولا طريقة بل هي وجهة نظر ايجازية تنطلق من ملاحظة تقول ان أي مفهوم لمنهج مطروح تقرره جميع مفاهيم ذلك المنهج، ولا يصبح المفهوم واضحاً الا عندما يتحدد بالمنهج وبالبنية ويصبح جزءا منها ويتخذ له موقعاً ثابتاً فيها. وبالنسبة للبنيويين، هناك صلات متبادلة بين البنية (الحقائق) والفرضيات الفلسفية، وليست هناك تبعية من جانب واحد، وبناء عليه فالبنيوية لا تتبع طريقة ملزمة واحدة في بحثها بل على العكس فان المادة الجديدة تستلزم تغيراً في الاجراءات العلمية يحاول البنيوي تجميع الحقائق وتوحيدها بنوع من العلاقة التي تقود الى ظهورها واضحة اضافة الى تابعيتها وتسلطها. وتصبح البنية الكلية في عمل واحد اكثر من خلاصة ميكانيكية لخصائص اجزائها طالما تساعد على ظهور صفات جديدة.

في مقالة بعنوان (البنيوية في علم الجمال وعلم الادب) يقدم (يان كاروفسكي) تقدمه مهمة للبنيوية كما يلي: "في حقل علم الجمال يظهر تأثير اتباع علم الجمال الهرباتي من الجيكوسلوفاك (ألتأكيد على البنية الشكلية واستخدام المنهج التجريبي). وفي حقل الفلسفة يظهر تأثير مفهوم هيغل عن التناقضات الداخلية للبنية وتأثير هسرل في تحليل الظواهر وتأثير بوهلر في نظرية اللغة والادب. وكان للمدرسة الروسية الشكلية تأثيرها ايضاً. وفي حقل علم اللغة يظهر تأثير اعمال (ميلت) و (مارتي) و (ماثيوس) و (دي سوسير). وفي الخلفية النظرية للبنيوية اورد (موكاروفسكي) تصريحات الشعراء الرمزيين والرسامين الانطباعيين والمعماريين الوظائفيين.

هنالك عاملان يؤديان دوراً مهماً في البنيوية المسرحية هما:

١-تواجد خزين مسرحي تقليدي راسخ بجانب الحركة الطليعية الفعالة والمتنوعة ما يوفر غزارة في المادة-فهناك المستقبلية والسوريالية وهناك المسرح الثوري الروسي الذي الهم الكثير من المنظرين المسرحيين.

٢-تأسس حقل دراسي مستقل خاص بنظريات وجماليات المسرح. ادت المقالة المعنونة (جماليات الفن الدرامي) لاوتاكار زيخ والمنشورة عام ١٩٣١ دوراً مهماً هي الاخرى في تطوير النظرية البنيوية، حيث اعتمدت جميع الدراسات البنيوية على اراء زيخ اذ استخدمتها مرجعاً للملاحظة المنهجية او معياراً لمختلف الطرق البنيوية. وجاءت معالجة زيخ، وهو عالم جمالي ومنظر مسرحي متكامل، من وجهة نظر الظاهراتية مؤكدة العلاقات الداخلية بين اجزاء البنية وكان زيخ مهتماً بجانبين من جوانب العرض المسرحي (الجانب التقني والجانب التخيلي) ومهتما بعلم الدلالة، ولكنه اقترب من التفريق الدلالي لازدواج العلاقة وترابطها وينصب الجانب التقني للعرض على ما يقدم على خشبة المسرح، أي الحصيلة المادية وينصب الجانب التخيلي على ما يدركه الجمهور من العرض. وكمثال لذلك. لو اخذنا لوحة مرسومة لغابة، يكون الرسم (الشكل واللون) وهو الجانب التقني فيها، اما الجانب التخيلي فهو المغزى وكما يكشفه السياق الدرامي. والفصل بين الجانب التقني والجانب التخيلي ممكن في أي جزء من اجزاء العمل المسرحي. ففي مجال التمثيل يمكن التفريق بين شخص الممثل المسرحي. وهو جانب تقني يتضمن اختبارات الممثل الفنية، والشخصية الدرامية، وهو جانب تخيلي يدركه الجمهور ويجسد (زيخ) رأيه هذا في المخطط التالي:-

الفنان	المادة	الناتج	الصورة
الممثل	شخص الممثل المنفرد	شخص مسرحي	شخصية درامية
مجموعة الممثلين	شخص كل ممثل على انفراد	التبادل التمثيلي	الحبكة المسرحية

لهذا التفريق اهمية نظرية حيث انه يفتح باب المناقشة الموضوعية لعمل الفنان على المستوى التقني.
ويمكن تجميع المفاهيم والمصطلحات الاساسية للبنيوية في ثلاثة حقول (١) مفهوم البنية. (٢) مفهوم الواجهة الامامية. (٣) استخدام النموذج اللغوي السوسيري.

السيرة الذاتية لبيتر بروك .. الفنان يفسر العالم مسرحياً

المدى / وكالات

بيتر بروك واحد من اهم صناع المسرح الحديث يوصف بقدراته المستمرة على ادهاش المتلقي في قاعة العرض وعلى ان يجعله يشم رائحة المسرح . .لسيرة بيتر بروك التي صدرت بالعربية اخيرا عن دار العلوم في القاهرة بعنوان خيوط الزمن سيرة شخصية .

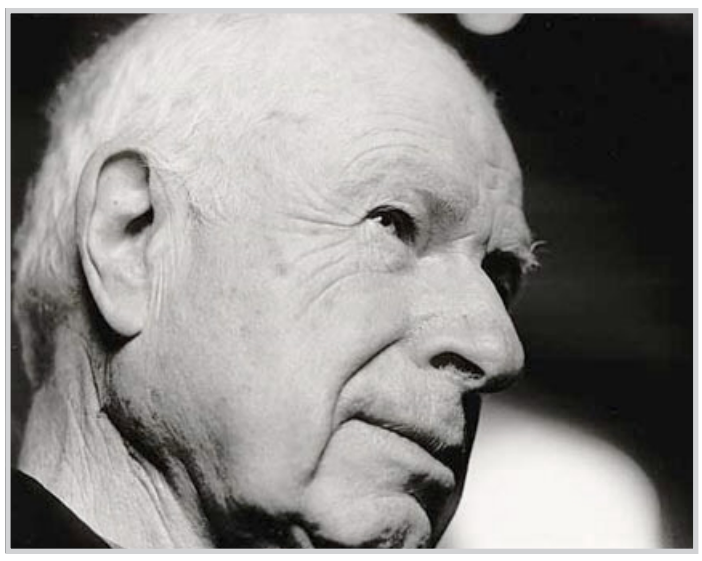
كل قراءة لهذا الكتاب تؤكد ذلك بامتياز فهذه السيرة هي سيرة لتجربة مسرحية غير اعتيادية بدات بتجارب مسرح القسوة التي استلهمها بروك من مؤسسها انطوان آرتو واختبرها في تجربتها الاولى .. الملك لير .. عام ١٩٦١ المارصاد عام ١٩٦٤ ويو اس عام ١٩٦٦ ثم عرجت على خبرات اعادة اخراج شكسبير في اعمال عديدة ومنها الى تاسيس المسرح الاوربي المستند الى تقاليد المسرح الاغريقي العريقة . مختبرا تفاعل الثقافات الشرقية والغربية والافريقية وثقافات الجنوب اجمالا في انتاج مسرح تجريبي مختلف وطارحا مفهوم الارتجال كقيمة مسرحية تكشف القدرات التعبيرية المطمورة في الممثل والانفعالات غير المتوقعة لدى المتلقي بالاضافة الى اكتشاف مفاهيم جديدة للاطار المسرحي نفسه .

ويكتفي بروك في صفحات الكتاب الاولى باشارات مركزة وعميقة عن الطفولة وعن ابيه وعن امه . الاب يصف الام بان ابتسامتها تشبه الموناليزا وهذا ما يتاكد له عندما يزور اللوفر ويقول بروك : حين استعيد وجهها وارى ابتساماتها اعرف الان ان ما فيها ليس سخرية بل حنين نهائي نصف خبيء فهي تخلت عن طموحها ان تصبح طبيبة لكي تتبع الاب الذي يدرس في جامعة تخلو من الطب لذا لم تقد احساسها العميق بعدم الرضا عن نفسها وكانت تخشى الجمهور وكانت تختبئ عندما يحضر الضيوف الى منزلها وفي الايام العادية تنشغل اليوم بطولة في المعمل غارقة في المعادلات والاحماض .

يصف بروك علاقة الوالدين بانها صراع بين الطاقة والاندفاع والتصميم في مواجهة الحاجة للاستسلام واذا انا حاولت ان افهم المصادر لدوافعي وتناقضاتي فسوف اجدها في هذا الصراع الذي لم ينته ابدا .

بسبب شبه يقين اصابه في المراهقة بانه سيموت قبل الاربعين بدا بيتر بروك في عجلة من امره ما بين قرار العمل في السينما وتدابير الهرب من رغبة الاب في ان يدرس القانون ان قادته الصدف والملابسات الى المسرح وذلك من دون ان يعبأ بالعلاقات العاطفية . لم ينتبه الا عندما لمح فتاة جميلة في احدى حفلات الماتنتيه في مسرح الكورفنت جاردن ناتشا بدا لي انني اسمع اصداء اجراس بعيدة حين كنت في الثانية عشرة قرأت رواية الحرب والسلام وارقت قلبي وروحي بين الغلافين . لقد عشت مع بطلة الرواية واسمها ناتاشا واحببتها وقبل ان اطوي الكتاب كنت قد اتخذت قراري ان اتزوج من الفتاة التي تحمل الاسم نفسه وهذا ما كان. ولكن هذا النص ايضا يسرى روحيا موازيا لسيرة اكتشاف آفاق المسرح وهذا ما يتجلى من خلال علاقة بروك بمعلمته الروحية جين حيث اكتشف بفضل خبرته معها خطأ اقتناعه بان ليس ثمة تقدم بالفهم الحقيقي باعتبار ان الانسان بلغ ذروة الفهم والوعي منذ آلاف السنين وادرك ان اتباع التعاليم لايعني فقط مجرد الاستماع ثم الطاعة وان البحث عن الشخص الحقيقي يبدا حين يوقن الفرد انه كي تصبح عملية حقيقية لاخيار له سوى اعادة الاكتشاف.

يفيض الكتاب بخبرات التعامل مع النجوم من امثال لورانس اوليفييه وبول سوكوفليت ريتشارد بيرتون وجين موروا وغلينداً جاكسون وسواهم. اضافة الى برخت ومارغريت دوراس وجان جينيه وسلفادور دالي . كل علاقة من تلك العلاقات تضيء خبرة مشتركة فهم دور الممثل او تركيب المشاهد فهم النص بشكل عام يقدم تراكما في مفهوم التشخيص وفي السيطرة على الممثل كيف تستخرج كل الطاقات الكامنة فيه وكيف يتواصل التجريب والتدريب دون الجمهور . ويشير عرضا الى المفهوم المثال لممثل مدرب جيدا جسد لايتموج بالعضلات والمظهر الخارجي للقوى لكنه كائن عضوي شفاف يتكامل كل نسيج عضلي فيه ليخدم ذبذبات كل دفعة جديدة. من امتع فضاءات الكتاب ذلك الذي يتناول فيه بروك خبرات السفر من لندن الى باريس وبرلين ونيويورك ثم الى الجنوب من كابول وقندهار الى الهند ثم المكسيك ومنهما الى افريقيا ففي كل منهما يقدم رسما مركزا لروح المدينة والبشر وتاثير ذلك على الخبرة المسرحية. يشير بروك الى سؤال طرحه عليه مدرس للفنون في شبابه عن سبب وجود الايقاع مشتركا اساسيا في الفنون البصرية والسمعية والحركية وهو سؤال له دور محوري في تجربته الفنية على مايشير وربما لذلك يهتم كثيرا بالارتجال والاكتشاف تجارب تخلق ايقاعها الخاص في كل مرة لكنه يستنكر ماوصفت به تلك التجارب بكونها محاولة لابتكار لغة عالمية موضحا ان كل ثقافة لها مجموعتها الخاصة من الكليشيهات وان الخطوة الاولى كانت تتمثل في تحرير العقل الانتقائي بطبيعته الذي قسمنا اوربيين وافارقة واسيويين والاصغاء الى الاصوات والحركات قريبا من مصدرها دون حاجة الى ان نشرح لانفسنا ما تعني . ومن هذه التجارب تخلقت علاقات جديدة بين الجمهور والخشبة وهو ما تجلى في تجارب عديدة منها المهابهارتا وبستان الكرز . ويقدم بيتر بروك في مذكراته هذه صورة لراهب مخلص في كهنوت المسرح يفتح فيه كل يوم افاقا للفهم والمعرفة تماما كما هي الحال في خبرته الروحية اذ لايعني له الذاتي والشخصي شيئا الاانه كان على تماس مع المسرح بشكل ما كما انه لايفسر الذاتي الا بلغة المسرح التي هي عنده لغة الحياة .


بيتر بروك

من اعمال بروك