# تحديث التعليم الديني في الحوزة العلمية

(٢-٣)

عبد الجبار الرفاعي

ظهر عجز الفقه التقليدي عن استيعاب تطلعات الثوار، وانجازاحلامهم، وتحقيق وعودهم وآمالهم، فاستفاق جماعة من النخب ليحاكموا التراث الفقهي ويسائلوا اللاهوت التقليدي، ويغربلوا مفاهيمهم ومقولاتهم، فلم تعد قناعاتهم الماضية يقينيات، وانما تحول شيء منها الى شكوك، وما انفك بعضهم يرزح في ارتيابه ولا يقينه.

٨ ـ في نصف القرن الاخير حدث انزياح واسع للغة العربية في الحوزة العلمية في قم، فأصبحت بالتدريج لغة ثانية، بعد ان عبرت اللغة الفارسية الى الحلقات الدراسية والنقاشية، واصبحت تحتل مواقع العربية في المقررات الدراسية والتعليم والتأليف. وتغير لغة التعليم الديني يعني تغيرا في الرموز الدلالية، واسلوب بيان المفاهيم، والتعبير عن الرؤى والافكار. ولاريب في ان صياغة المفاهيم والرؤى والاراء والمعارف الدينية بشفرة لغوية اخرى، سيفضي الى تشكيل حقل دلالي بديل، وانبثاق فضاء ثقافي، يستمد مكوناته وعناصره من ميراث هذه اللغة وآدابها، وأساليبها البيانية والتعبيرية، ذلك ان لكل لغة معجمها الخاص، وتراكيبها، وبنيتها، ومواضعاتها، وملابسات نشأتها وتحولاتها. ومن المعلوم ان نصوص كل دين عندما تنقل من لغة الى اخرى، تعاد صياغتها في آفاق اللغة الجديدة، وطبيعة ثقافة الشعب الذي يتحدث بها. ممايمنح النص فاعليات وامكانات مختلفة، لم يمتلك شيئا منها في عوالم اللغة السابقة.

وبوسعنا ملاحظة تحولات الفكر الديني المسيحي عندما عبرت نصوص هذه الديانة من الارامية الى اليونانية، فاللاتينية، واخيرا اللغات الاوروبية بعد حركة الاصلاح الديني ودعوة مارتن لوثر إلى ترجمة الكتاب المقدس للألمانية والانجليزية والفرنسية.

هذه اشارات عاجلة لمجموعة عوامل شكلت ارضية مناسبة لتحديث التعليم الديني في الحوزة العلمية. على ان هناك عوامل اخرى لم نشأ الوقوف عندها، لضيق الوقت، ومن اهمها الاكراهات السياسية والعقائدية، والاضطهاد الذي تعرض له التشيع والدارسون في الحوزة في معظم العصور. والاضطهاد والاكراهات الفكرية تنتج قراءات متنوعة للنص، وتعمل على استئناف القول في الموروث، واعادة تأويل المفهومات والاعتقادات في اطار الواقع الشديد الالتباس والتعقيد، وترسخ اشكاليات تظل حية في انتاج استفهامات متنوعة.

## مسار التحديث

ارتبط التاريخ الديني للحوزة العلمية في النجف بتوجيه وقيادة المنعطفات السياسية في ايران، مثلما نلاحظ في حركة المشروطة ودستور سنة ١٩٠٦، اذ كان كل واحد من جناحيها يقوده واحد من مراجع النجف، فالشيخ محمد كاظم الهروي المعروف بالآخوند الخراساني كان منحازا الى الدستور الحديث،وقائدا لحركة المطالبة به،فيما كان السيد محمد كاظم اليزدي قائدا للتيار الآخر الذي عرف في التاريخ السياسي الحديث بـ ؟المستبدة؟.

كذلك ألفت اهم الأدبيات السياسية عن الدستورية في الحوزة النجفية، مثل كتاب (تنبيه الأمة وتنزيه الملة) للشيخ محمد حسن النائيني، تلميذ الآخوند الخراساني.

كما قاد الميرزا حسن الشيرازي من الحوزة العلمية في سامراء ماعرف بانتفاضة التنباك (التبغ) في ايران قبل ذلك.

وهكذا كانت النجف حاضرة بكثافة في اخطر الاحداث السياسية في العراق،كما في مقاومة الاستعمار البريطاني، بدءا من سنة ١٩١٤عندما دخل الانجليز جنوب العراق، ومراوحتهم وتقهقرهم بفعل المقاومة، وعدم تمكنهم من بسط سيطرتهم على العراق بأسره الا بعد مضي ثلاث سنوات، أي سنة ,١٩١٧ وفي ثورة ١٩٢٠ ضد الاستعمار البريطاني المعروفة في تاريخ العراق القريب بثورة العشرين،كان للنجف الدور الأهم في تعبئة الجمهور واشعال الثورة وفي زعامتها، التي افضت الى تشكيل الدولة العراقية في السنة نفسها. وبعد حركة الاحتجاج الدستوري سنة١٩٢٤، ونفي مجموعة من المراجع من النجف الى ايران، تقلص الدور السياسي للحوزة العلمية في الحقبة التالية، حتى استفاق بعد ثلاثة عقود من ذلك التاريخ، فبدأت النجف تنخرط من جديد في الحياة السياسية.

كما تعرف الدارسون في الحوزة العلمية قبل اكثر من قرن على شيء من مكاسب العلوم الطبيعية والانسانية في الغرب، عبر ماكان يصل الى النجف من مطبوعات ودوريات القاهرة وبيروت. فضلاً عن تأسيس المدارس وتدشين النظام التعليمي الحديث في العراق، ومغادرة اسلوب التعليم التقليدي في الكتاتيب.

هذه العوامل وغيرها من تحولات تمدينية، واجتماعية، وثقافية، واقتصادية في المجتمع، جعلت الدارسين في النجف في مواجهة عالم مختلف، يضج بالحركة والتغيير، لاتكرر الحياة فيه نفسها، مثلما كانت في الأيام الماضية،بل تتسرب كل يوم مفاهيم وآراء وأسئلة متنوعة، لم يألفها تلامذة الحوزة قبل ذلك.

في ظل هذه المعطيات نشر للمرة الأولى بعض الطلاب ملاحظات نقدية على المقررات المتعارف عليها في الدراسة في النجف، فمثلا يقول احدهم ـ الذي رمز لاسمه بـ(النجف عراقي) ـ في مقال نشره سنة ١٩١٣ (المطول: عبارته اشكل من معناه، وفيه من النحو وفلسفته، والمنطق وأدلته، وغيرها من العلوم، اكثر مما فيه من علمي المعاني والبيان، وكتاب كفاية الأصول: عبارته مغلقة للغاية).

ويكتب تلميذ آخر (وصلت في دراستي الحوزوية على الطريقة القديمة في الدراسة الى كتاب كفاية الأصول الذي صدمني بتعقيده ورموزه وسوء تعبيره،مما يولد في نفسي رد الفعل عن مواصلة دراسة هذا العلم).

وكان السيد محسن الامين العاملي من الرواد الأوائل لحركة الاصلاح في تقاليد التعليم الديني، وقد لخص رؤيته في مقالة تحت عنوان (اصلاح المدارس الدينية) شدد فيها على ضرورة استبدال الكتب الدراسية.

كما اصدر السيد هبة الدين الشهرستاني مجلة (العلم) في النجف، في ٢٩آذار ١٩١٠، وكانت تعنى بالدعوة الى تبني الأساليب العلمية ونبذ ما سواها.

وتألفت عدة جماعات، ظل معظمها يباشر عمله بتكتم وسرية، ويوجه خطابات الى العلماء البارزين انذاك تطالب باصلاح الحوزة العلمية. وكانت هذه الجماعات ـ حسب ما ذكره الشيخ محمد رضا المظفر، ابرز رواد حركة الاصلاح في النجف ـ (اشبه بجمعيات سرية أو مجالس تمهيدية في طريق الاصلاح... واتذكر جيدا . والكلام للمظفر. اني اشتركت في احداها، وكنت كاتبها، واعضاؤها كلهم من الشباب الديني ذلك اليوم... ولا ازال احتفظ بمحاضر جلسات جماعتي الأولى تلك، وبمذكراتي الخاصة عنها وعن غيرها، وهي على بساطتها تمثل لي مقدار التكتم والخوف الذي كان يساورنا، وكان عملنا وتفكيرنا مقتصرا على تفقد المفكرين من اصحابنا، الذين يحسون بالداء مثلنا،وعلى الرغم من مواصلة الجلسات والتفكير طيلة عام واحد،لم نستطع ان نخرج صوتنا من غرفتنا الا بعض الشئ).

وتمخضت جهود الشيخ المظفر وجماعته عن انشاء (جمعية منتدى النشر)وميلاد (كلية الفقه) في وقت لاحق، صارت اهم مشروع تحديثي في النجف.

وقبل اكثر من مئة عام أسس الشيخ محمد جواد الجزائري (نقابة الاصلاح العلمي) في الحوزة العلمية، سنة ١٣٢٣هـ، وقد تبنت النقابة صيغة تستند الى الشورى في بناء هيكلها وقيادتها، وشددت على ذلك في اكثر من مادة في ورقة عملها، وألزمت المنتسبين اليها بكتمان اسرارها، وعدم الافصاح عن اسماء الأعضاء الآخرين،اجراءً احترازياً لتفادي الشائعات والتهم، وماتفضي اليه من مخاطر أمنية تجتث النقابة في مهدها.

ولسنا في مقام التأريخ لمسار الاصلاح في النجف، لأن في هذا المسار طائفة من الاعلام، ومجموعة من المنتديات، وعددا من المدارس، وبعض المطبوعات والنشرات، ينبغي ان نلم بها، ونقف عندها وقفة تقويمية، نقرأها في اطار المتغيرات ومجمل الملابسات السائدة ذلك الوقت.

اما مديات التحديث فيمكن الاشارة اليها من خلال بعض الرؤى النقدية لعلماء معاصرين، من اعلام مدرسة النجف، وتحليلهم ظاهرة الانكفاء، ومناهضة أية عملية تطوير، وطغيان الحالة السكونية على الحياة العلمية في الحوزة، والعلاقة بين هذه الحالة ونمط المفاهيم التي يدرسها التلامذة. يقول السيد الشهيد محمد باقر الصدر: (الاستصحاب الذي قرأناه في علم الأصول، طبقناه على أساليب العمل، وطبقناه على حياتنا، فكنا نتجه دائما الى ماكان، ولا نفكر أبدا في انه هل بالامكان ان يكون افضل مما كان؟ لابد ان نتحرر من النزعة الاستصحابية، ومن نزعة التمسك بما كان حرفيا بالنسبة الى كل أساليب العمل، هذه النزعة التي تبلغ القمة عند بعضنا،حتى ان كتابا دراسيا مثلا . امثل بابسط الامثلة ـ اذا اريد تغييره بكتاب آخر في مجال التدريس . وهذا أضأل مظاهر التغيير. حينئذ يقال: لا ليس الأمر هكذا،لابد من الوقوف،لابد من الثبات والاستمرار على الكتاب نفسه الذي كان يدرس فيه الشيخ الانصاري رضوان الله عليه، اوالمحقق القمي رضوان الله عليه. هذه النزعةالاستصحابية التي تجعلنا دائما نعيش مع امة قد مضى وقتها، مع امة قد ماتت وانتهت بظروفها وملابساتها، لأننا نعيش بأساليب كانت منسجمة مع امة لم يبق منها احد، وقد انتهت وحدثت امة اخرى ذات افكار اخرى،ذات اتجاهات اخرى،ذات ظروف وملابسات اخرى...).

ولم يتوان الشيخ محمد مهدي شمس الدين من ان يتحدث بصراحة عن قصور اسلوب التعليم التقليدي في الحوزة، وفشله في مواكبة ايقاعات الحياة ومتغيراتها، فيكتب: (يكفي للدلالة على عدم واقعية النظام الدراسي القائم فعلا، أنه نظام لا يفشل فيه طالب، ولا يرسب فيه طالب، وان جميع المنتسبين اليه يتخرجون علماء. هذا النظام لا يزال حتى كتابة هذه الكلمات على الحال التي كان عليها منذ مئات السنين، فهو يقوم على لا نظام. انه فوضى. ففيما عدا الكتب المقررة . بقوة التقليد، وليس لأنها اصلح الكتب . لايوجد أي نظام يحكم الحياة الدراسية على الاطلاق، وانما هي الفوضى الكاملة الشاملة، وما اكثر ؟المشايخ؟ الذين يكتسبون صفتهم الدينية (والعلمية)من عددالسنين التي قضوها في النجف من دون ان يكتسبوا منها شيئا سوى بعض الحذلقة الكلامية. وكثيرا ماينادى بأن هذا النظام ؟الدراسة الحرة!!؟ وأحرى ان يسمى الدراسة السائبة . له فضيلة كبيرة، هي اتاحة الفرصة امام الطلبة للمناقشة والبحث. ولكن أي فضيلة هي هذه التي بسبب مايدعى من المحافظة عليها تتسيب مؤسسة تدريسية بكاملها. ان هذه الفضيلة الأفلاطونية لاتساوي التضحية المبذولة من اجلها، على انه ليس ثمة ما يمنع ابدا من المحافظة على هذه الفضيلة مع الأخذ بأسباب النظام).

وربما لم تتراكم مكاسب جدية واستثنائية لحركة الاصلاح في الحوزة العلمية فيما مضى، بوصف ان دعوات هذه الحركة لم تتوغل في بنية اللاهوت الكلاسيكي، ولم تطاول مرتكزات المعارف الدينية التقليدية، واقتصرت في الغالب على دعوات مطلبية آنية، تتمحور حول استبدال كتاب بكتاب، واسلوب تعليمي بآخر، والخروج من تلغيز عبارات المصنفات القديمة واغلاقها الى مصنفات تعبر عن الافكار بجلاء، وتختزل الاستطرادات، والمباحث المتطفلة على موضوعات العلوم. غير ان مردودات قرن كامل من محاولات تحديث التعليم الديني في الحوزة العلمية وضعتنا على اعتاب مرحلة جديدة، نلمح فيها ارهاصات انبثاق سؤال ميتافيزيقي ولاهوتي مختلف، وبذور جنينية لميلاد لاهوت جديد، لايخشى من توظيف معطيات العلوم الراهنة في قراءة النص والتراث، ويعمل على تجاوز يقينيات المنطق الأرسطي، وتفكيك مقولاته وادواته الجزمية الراسخة.

# العناصر اللامسرحية في العملية المسرحية

سليم الجزائري

**ان المتطلبات الآرسطوطاليسية بشأن وحدات الدراما الثلاث ، لم تستخدم عبر تاريخ المسرح الا في ما ندر. وباستثناء المسرح الاغريقي الذي انبثقت عنه ، لم تستخدمها سوى الكلاسية الفرنسية في القرن السابع عشر. وعملياً فإن العرض المسرحي لا يتحقق من دون اجراء اتفاق بين فريق مسرحي وجمهرة من الناس على اللقاء في "زمان" معلوم ، و"مكان" محدد ، ليسهما في صيرورة "حدث" معين. ومثلما يأتي ظهور الممثل على خشبة المسرح حلقة اخيرة في سلسلة جهود متصلة ؛ اسابيع من تدريبات وتهيؤات عملية تسبق العرض ، يمر سلوك المتفرج هو الاخر بمراحل متعددة تسبق العرض ، تلعب فيها عوامل يمكن تسميتها بالعناصر اللامسرحية دوراً حاسماً ؛ ولهذه العناصر صلة مشتركة ومحددة بالعرض المسرحي.**

ذلك ان المعايشة العميقة للعرض لا ترتبط فقط بميل المتفرج الى نوع بعينه من المسرحيات، بل ايضاً بالتجربة الشخصية المتراكمة عن زيارات سابقة للمسرح وظروف موضوعية ذات صلة بالوسط المسرحي، وبالتأكيد فان للاوضاع الاجتماعية تأثيرها الكبير في المزاج العام، وما المناخ الذي يتنفس فيه الفرد الا ثمرة اتحادهما وارتباطهما.

لن نتوقف في هذه العجالة عند "عادة" زيارة المسرح، والدور الكبير الذي تلعبه في رفد المسرح بجمهور لا غنى للمسرح عنه، بل سنلقي الضوء على الخطوات الاساسية التي يتسم بها سلوك المتفرج بعد اتخاذ قرار الزيارة، بقصد تأشير بعض اشكالات علاقتها بالمسرح. ان الصفة الغالبة على المشهد المسرحي هي "التصوير" تصوير الواقع، والانسان منذ نعومة اظفاره يتدرب على ردود فعل ازاء الواقع الفعلي وازاء صورته كما تقدمها له الفنون المختلفة. والتمييز بين الاثنين لا يشكل عنده عقبة من نوع ما باستثناء بعض صور الايهام البصرية وحالات الجنون والامراض النفسية المعقدة، التي قد يصادفها في حياته العملية اما في الفن فتتدخل الوظيفة الجمالية لتدفع الانسان الى اتخاذ موقف بعينه ازاء الواقع الفني المتحقق. وفي حالة المسرح فان ردود فعل الانسان تجاه "صورة الواقع" تتصف بخصوصية من نوع ما ومرد ذلك يعود الى كون جاذبية صور الواقع التي يقدمها المسرح تتمحور قبل كل شيء في وقائع حياتيه شديدة التركيز تتصل موضوعاتها بشخص الانسان وسلوك الانسان. ان اتخاذ قرار بزيارة المسرح وحضور عرض مسرحي يحقق هدفاً من اهداف المسرح كذلك. وغالباً ما يأتي في البداية فضفاضاً وغير واضح، لكنه يتحدد كلما اقترب وقت العرض وحانت لحظة "رفع الستار" عندها يكون الزائر قد "تهيأ" ذهنياً وحسياً لاستقبال العرض. تماماً كما اراد له القائمون على العرض، ومن الطبيعي ان يكون لنمط الحياة والعادات والفروق الفردية دورها في تلك التهيئة التحضيرية رغم ان الخطوط العامة تكاد تكون واحدة لدى الجميع.

ويحقق المسرح إحدى اخطر غاياته قبل بدء العرض تحديداً، عندما تقطع الظلمة آخر موجات الارتباط بالواقع العام، وتهيئ المتفرج لترقب واستقبال كل ما يقدم له غير ان تفريغ الاحاسيس على هذا النحو يخلق "فراغاً" يتطلب ملأه ولا شيء مرتقب هنا اجدى من الادراك والوعي. كيف انتهى الحال الى مثل هذا الترقب؟ من دفع اليه؟ الجواب – رغم انه لا خلو من عمومية نجده في الدراسات الخاصة بطبيعة الفرجة المسرحية اولاً، وفي الية العمل المسرحي ثانياً. لكن هل بالامكان مقارنة الفرجة المسرحية بأشكال اخرى تحدث امامنا يومياً، في البيت والعمل وخلال النزهة؟ غالباً ما نجد انفسنا شهود عيان على حالات دراماتيكية تماماً، او في موقف نسمع فيه احاديث تستأثر باهتمامنا مدة تطول او تقصر، فلا نفهم غير اجزاء منها، بدواعي الحذر احياناً، او لاسباب موضوعية في احيان اخرى، وغالباً لاستئثار شؤون اخرى باهتمامنا. ورغم اننا لا نتدخل في مثل هذه الحالات الا ان صلتنا بها تتخذ حساً شخصياً: نتابع ، ننتبه، نلاحظ، نبتعد، نتطلع الى اماكن اخرى...الخ، تختلف الغاية هنا عن مثيلتها في المسرح، ذلك اننا في المسرح نكون شهوداً بنسبة عالية من المشاركة احياناً على مجريات احداث درامية، لا صلة لها بنا رغم اننا غير مضطرين لاستيعابها كلياً لنتمكن من ادراكها. ان التصوير (طريقة التجسيد) هو من يقودنا الى استيعاب الحالة، وهو ركيزة القصد المسرحي في الوقت ذاته، وعبره وحده يمكن ان نتقبل الاشياء بطريقة اسهل؛ فالموت موت لكنه ليس موتاً، والواقع واقع لكنه ليس واقعاً، وليس لنا الا ان ننظر الى الامور بعيون المؤلف والمخرج والممثلين والسينوغراف. ان علاقتنا اليومية بالعالم مستبدلة هنا باخرى استثنائية. ولو انها محددة في الوقت نفسه. ورغم اننا ندرك ان الامور لا تعدو عن وقائع تدور في عالم مختلق، واحداث مرتبة طبقاً لقواعد متفق عليها؛ الا اننا بوصفنا متفرجين نستسلم اليها بخضوع جزئي، ونتقبل دوراً تسري عليه قواعد اخرى غير التي تتحكم بسلوكنا في الاحيان العادية-فنحن لا نتدخل في ما يجري، ونتقاسم معاً "وهماً" استسلمنا جميعاً اليه -نجلس مثل بعضنا بلا حراك وعيوننا مفتوحة، ننظر باتجاه واحد وبزاوية محددة، (هناك تيارات اخرى تلغي الجدار الرابع بقصد تفعيل المشاركة، لسنا بصددها هنا). ان كل زيارة للمسرح تؤثر ايجاباً في تطور العلاقة بين انظمة الانسان العضوية والوسط المسرحي، لدرجة ان تكرارها يخلق نوعاً من "حاجة" الى زيارته، تفعل فعلها في "مستوى اعداد" نظامه العضوي. ونعني بمستوى الاعداد مجموعة الامزجة الحسية والانشطة العضلية واوليات الادراك والمواقف العاطفية والتجارب السابقة، علماً ان أي تغيير في مستوى الاعداد يعني تغييراً في الاستقبال والتلقي.

وللحفاظ على توازن المشاهد البايولوجي قائماً، لا بد من دفعه الى التكيف مع ما يحيط به استناداً لمبدأ "الاتزان البدني" (Homeostasis 1)، الذي تتطابق تحليلاته في اعلى مستوياتها مع القول بان للانسان قدرة تحقيق التوازن طبقاً لشروط خارجية، وفي الواقع فان الفن ذاته يعتمد مبدأ التوازنية ولكن بوظيفة اسمى، وفي حالتنا هذه فان الشان يرتبط بوظيفة اقل مرتبة، تتمثل في قدرة الانسان على التكيف مع درجات الضوء والدفء والرطوبة والاصوات المحيطة به. ان قدرة النظام العضوي على التكيف قد تكون في الوقت ذاته "آلة" اعداد المتفرج. واذا لم تكن لدى المتفرج كفايته من هذا التكيف، فقد تعينه الاعتبارات الاجتماعية واصول التهذيب والجوانبن الجمالية والوقائية لبناية المسرح، ان اعداد المتفرج ليس جزءاً من، وانما شرط للادراك المسرحي فهو ينشط مدة محددة، الانتباه والطاقة، ويمنع تسرب التعب وتخمة التأثر وضغط الحاجات الجسدية.

الان، وبعد اتخاذ القرار بزيارة المسرح نتوجه بقصد نحو هدف تسعى اليه بخطوات منتقاة تبدأ بشراء التذكرة او طريقة الحصول عليها. اما الهدف من وراء الزيارة فيختلف باختلاف المشاهد وعاداته في الزيارة وتجاربه السابقة. وتخذ (الدعائية) التلفزيونية تليها الملصقات والصور والاعلانات صفة الدعوة الأعظم في جذب الاهتمام واستقطاب المتفرجين. اما المرحلة الثانية في "اعداد" المتفرج، فتبدأ وهو في طريقه الى المسرح؛ مع نهاية يوم عمل مضن، وبعد عشاء سريع او ربما من دونه وتخصيص وقت يطول او يقصر للهندام ومن ثم التوجه الى المسرح راجلاً او مستخدماً واسطة نقل، لكن حتى وان كان برفقة شخص او اكثر فلن يعينه هذا في زيادة درجة تركيزه على ما ينتظره. انها تجربة مختلفة عن جميع التجارب اليومية الاخرى تتعاظم بدخول بناية المسرح بهيئته المعمارية وتجهيزاته الداخلية. ولقد برهنت معمارية المسارح الحديثة على ان الحلول المعمارية الامثل تضع في اولوياتها فصل المتفرج عن حياته اليومية في المدينة وهي لا تعنى بجمال بناية المسرح لخلق عالم اكثر اناقة وحسب، بل لتشيع شعوراً بالاحتفالية والطقسية ينسجم مع برامج المسرح الفنية، يهيأ المتفرج لدخول فضاء المسرح ومناخ العرض، وفي الواقع فان بامكان بناية المسرح عبر وظائفها المختلفة تقديم الكثير في هذا الاتجاه. اول ما يصادف المتفرج عند دخوله المسرح، وظيفته الاستدلالية: فله الحق في ان يستدل على كرسيه -مع من يرافقه- بيسر، مع الاخذ بنظر بالحسبان امكانية التأخير في الوصول. وحتى لا يشعر كأنه وسط متاهة، لا بد من علامات واضحة تنتصب أمامه تقوده الى هدفه، بدءاً بشباك التذاكر وانتهاء بكرسيه. وهذه الخطوات تعني فرصاً لفصل المشاهد عن عالمه الخارجي وتهيئته للعب دوره المرتقب؛ متفرج. وخلال التوجه الى صالة المسرح يتنامى الجانب الاجتماعي للزيارة؛ فيشعر الزائر بالسرور للقاء وجوه يعرفها ويهتم بالتعرف على اخرى غيرها، ملاحظاً طريقة لبسهم وأمزجتهم، واناقة الرجال وجاذبية النساء. وتلعب التجهيزات الفنية والثقافية في الصالات الداخلية؛ بسقوفها وجدرانها المزينة وارضياتها وابوابها وثرياتها واثاها، دورها في الارتقاء بالذائقة، ليس لجوانبها الجمالية وحسب، بل لوظائفها وتاثيراتها الممكنة الاخرى. كما تزيد التجهيزات المتصلة بانشطة المسرح صور اعضاء الفريق وصور المسرحيات والملصقات وما الى ذلك، من حجم ذلك التأثير عليه. الا ان الفعالية الاكبر تتمثل بلا شك في استخدام بعض من هذه الاماكن، من حين لآخر جزءاً من العرض المسرحي.

ويتصاعد الاحساس بالمعايشة المسرحية داخل صالة العرض، ليس في اللحظات التي تسبق العرض فقط، بل بدءاً بلحظة دخوله ايضاً. ومن الوجهة النظرية، فان المتفرج حين يدخل صالة العرض يمر بنوعين من الاشكالات: فنية، علاقة الصالة بالمسرح وهندسية- نفسية، راحة المتفرج القصوى.

وتختلف درجات الرؤية والسمع والراحة المطلوبة في المسارح المختلفة باختلاف اساليب التمثيل ونوع وحجم المسارح، ان الاتجاهات الاصلاحية المنادية بالغاء "الرمب" مقدمة المسرح، و "دروع" جوانب المسرح، بدواعي انها لاتخدم سوى منظور المشهد الوهمي ليست واضحة الاهداف تماماً من الجانب النفسي. ذلك ان هناك اشكالاً مختلفة للمزج بين الصالة والمنصة. فهناك مسارح الصالة ( Interier)حيث يلتقي المتفرج بالممثل تحت سقف واحد بعد ان ألغيت الشرفات الجانبية، وبدت الصالة اكثر ديمقراطية، وهناك الارينا -- Arena المدرج الروماني، والمسرح الدائري، وهناك صيغ نقلت "منصة" المسرح الى ما يشبه الباحة مستخدمة مناطق مختلفة وسط الجمهور؛ "تجربة غروتوفسكي في المسرح الفقير"، وهناك من ابتكر فضاء عرض يحيط بالجمهور "مسرح الحلقة" ولم تتجه منصة المسرح وحدها الى الحركة الدائرية او الافقية بل تبعتها الصالة في بعض العروض "الصالة الدوارة". وكل تلك التجارب مساع لتغيير العلاقة القائمة بين المتفرج والممثل تنشد العودة الى مسرح القرون الوسطى او المسرح اليوناني او المسرح الاليزابيثي او المسارح الشرقية. الا ان الجميع يتفق على اهمية استخدام المسرح في "علاقة حية وحميمة اكثر انسانية مع المتفرج، تقربه من المسرح وتدفعه الى تماثل قدري مع الوسيط المسرحي في ابعاده الانتروبولوجية وفي كونية الانسان(٢)". وهذه اهداف كبيرة قد لا يكون المهندس والمعماري معنيين بها بالقدر نفسه الذي تعنى بها الكتابة للمسرح او التمثيل المسرحي ان مهمة المعماريين تتمثل في خلق فضاء مسرحي محسوبة فيه كفاية الامتار المكعبة للتنفس، وصلاحية تهويته وتبريده وتدفئته وملاءمته للمتغيرات المناخية الفصلية. وتتخذ المسافة القصوى الفاصلة بين المتفرج والممثل اهمية خاصة، بسبب علاقتها ايضاً بالقدرة الاستيعابية للصالة. وفي الحق فان معيار مشاركة المتفرج لا يعتمد على هندسة الفضاء وحدها بل على نوعية عمل الممثل ايضاً؛ فقد يؤثر العرض سلباً في السمع كما في الهم. ولربما كنا شهوداً في بعض الاحيان على عدم كفاية الالقاء المسرحي، مما قلل درجة الاستيعاب الى حد غير مقبول وشوش بالتالي على المعايشة الجمالية. ان سهولة التحكم بأجهزة الراديو والتلفزيون جعلت الانسان يعتاد على السماع الواضح. وعندما تنخفض شدة الصوت لا تتحفز ردود افعاله نحو حصر الانتباه، بل تمتد يده لزيادة درجة مفتاح الصوت، على هذا النحو يأتي المتفرج الى المسرح اليوم، ان هندسة امتصاص الصدى والتحكم بكل انواع الضوضاء الخارجية والتجهيزات الصوتية الحديثة، ليست هي المتطلبات الوحيدة التي يقتضيها فضاء الصالة فقد يتراجع المتفرج احياناً رغم توافر افضل التجهيزات التقنية، ان مشاركة المتفرج في الاساس ليست سوى مشاركة سلبية، خاصة ان زمن العرض قد يعمل على تدني فاعليتها وليست "الاستراحة" التي تجزئ العرض الى جزءين من "اختراع" فناني المسرح وحدهم بل هي مرتبطة عند المتفرج المعاصر بعوامل بيولوجية وبقدرة جهازه العضلي على الحلوس مدة طويلة دون حراك في وضع واحد، مع تركيز مشدود بزاوية نظر محددة تمتد الى الجانبين قليلاً.

اما الدراسات المتصلة بالاضاءة الصحيحة، ودرجة الحرارة المطلوبة والمؤثرات الجمالية، فقد برهنت على ان تأثيراتها الايجابية لا تنعكس على الفعالية الفيزياوية فحسب بل على تحسين المناخ العام ايضاً. ذلك اننا كلما شعرنا براحة افضل وبحرية اكبر تحسنت علاقتنا الانسانية ببعضنا. وقد لا يبدو هذا مهما للوهلة الاولى لكننا بمقارنته مع "الضوضاء" مثلاً نكتشف المديات السلبية الخطرة لها: ان اعضاء الانسان لم تتكيف بعد مع الضوضاء وان بدا اننا لا نبالي بتأثيراتها الخطرة فبعد ان يتلقفها جهازنا العصبي تشرع في التشويش عليه فتوتر الاعصاب وتعكر جريان الدم فتتراجع القدرات الحسية ويتدنى التركيز المطلوب.

ان تهيئة الحواس مقدمة لاستقبال ما يجري على المنصة ينبغي ان لا تتجاوز الحدود المرسومة لها والا اتجهت بدلاً من تنشيط القابلية الذهنية والعاطفية الى التشويش على التركيز، والمهم ان يتجه كل شيء في صالة المسرح الى دعم جميع القنوات الحسية لاستقبال اقصى المعلومات وباقل الاشارات.

وتتزايد قدرة استقبال المعلومات والانطباعات مع تصاعد مجرى احداث العرض وصولاً الى نهايته حيث يسترخي بعدها المتفرج، وتطفئ المنصة انوارها وتسدل الستار بسرعة، وقد يأتي التصفيق عرفاناً واعجاباً او بحكم العادة لا غير. الاتفاق المبرم على عرض المسرحية قد انتهى والتكيف مجدداً مع الضوء العادي لا رحمة فيه، فيتفرق جمع المتفرجين سريعاً وهم في الطريق الى بوابة المسرح الخارجية. وفي الخارج انوار من نوع اخر، واجواء مختلفة وسماء قد تبدو صحوة وايقاع حياة مختلف اشبه بدوامة تتلقفنا.

١- اتزان او نزعة الى الاتزان بين عناصر الكائن الحي المختلفة.

٢- كارل كراوس: المسرح في خدمة الدراما