الظاهراتية وتأثيرها على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي

د.علي عبد المحسن علي

مشكلة البحث:-

ظهرت المذاهب المسرحية الحديثة ابتدءا من البنيوية التي طورها (فرنا ندو سوسور) في 1915 والتي أكدت على إحالة الجانب الحضاري والأدبي إلى إنتاج دلالي مكثف يدعى (الفونيمات) والفونيم اصغر وحدة صوتية .التفكيكية التي نسبت الى (جاك دريدا) الذي أكد على أهمية الجانب الكلامي والذي اسماه (ميتافيزيقيا الحضورة) يشير فيه إلى أهمية جانب الكلام باعتباره نظاما مرئيا . نقد استجابة القارئ،ذلك الاتجاه الذي اسند إلى (نورمان هولا ند) و (هارولد بلوم) يؤكدون فيه إن للنص قراءات المتعددة ؟ لان القراءة الواحدة للنص الأدبي لا تكفي ويكمن السر في ذلك إلى إن المعنى النصي يخلق وينتج في كل مرة إنتاجا جديدا يختلف عن الإنتاج السابق . رواد النقد الحديث (ألن تيت) و (ر.ب. بلاكمز) و (وليام . ك . وميزات الابن) ، نبهوا إلى أهمية معالجة ت . س . اليوت للقصيدة والذي هو الآخر اعتبرها شعرا وليس شيئا آخر ، لأنها شكلا مكتفيا بذاته وبالتالي فالعمل الأدبي مستقل كل الاستقلالية عن الكاتب لذلك ينبغي دراسة العمل الأدبي ككيان مستقل عن توجيهات الكاتب وانتماءاته الاجتماعية والدينية ، وتأثيرات الجانب النفسي والأخلاقي عليه . الشكلانيين الروس (فكتور شكلوفسكي) و (يان موكاروفسكي) و (رومان ياوبسن) اعتمدوا على فرضية التعارض ما بين اللغة الأدبية أو الشعرية واللغة الاعتيادية وهذا التعارض ناجم عن إعطاء اللغة الاعتيادية الأهمية من قبل الاتجاه لشكلاني لأنها مسؤولة عن نقل الرسالة إلى المستمعين من خلال الاستناد إلى العالم الخارجي لهذه اللغة ، واللغة الأدبية تهتم بجلب الانتباه إلى الخصائص الشكلية الذاتية أي إلى العلاقات الداخلية فيما بين الإشارات اللغوية نفسها . نظرية الأساطير ونقد النماذج تعتمد على ركنين أساسيين الأول هو كتاب (الغصن الذهبي) لمؤلفه (السير جيمس فريز) والذي يؤكد على أهمية الأساطير والطقوس في حياة المجتمعات والركن الثاني نظريات (كارل جوستاف يونك) النفسية التي استخدمت مصطلحات مثل النماذج الأولية ، الصور الأولى ، المتبقيات النفسية وهي عبارة عن النماذج التي يرثها الإنسان عن أسلافه من البشر ، ومن مروجي هذه النظرية (نظرية الأساطير) (مود بوكين)و(ج. ويلسن نايت) و (روبرت كريفز) و (ريجارد جيس) و (جوزيف كامبل) و (نورثروب فراي) . الاتجاه الهيرومونتيكي الذي سعى الى تحليل وتفسير وتوضيح معنى العمل الأدبي وشرح جنسه وتركيبه وموضوعاته وبالتالي الوقوف على المعنى العميق من العمل الأدبي ، وقد تم تبني هذا الاتجاه لغرض تفسير الكتاب المقدس (الإنجيل) والوقوف على معانيه المستترة : وتحليل القواعد الصحيحة له لغرض ترتيبه بطريقة صحيحة ، ومن رواد هذا الاتجاه عالم الدين الألماني (فردريك شيلر ماخر) و (فيلهلم ديلتي) ولا يتم تفسير وتحليل العمل الأدبي بدون تفسير وتحليل المؤثرات الاجتماعية والنفسية التي تركت آثارها على الكاتب الأدبي . ويعد المفكر الألماني (ادموند هوسرل ،) و (مارتن هايدكر) و (موريس مارلو بونتي) من النقاد الظاهراتيين الذين أكدوا على ضرورة المساهمة الواعية ما بين منتج العمل الأدبي ومتلقيه ، الكاتب والقاري . من كل هذه الاتجاهات تساءل الباحث هل يمكن أن يؤثر النقد الظاهراتي على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي ؟ وما مدى هذا التأثير ؟ لذلك صاغ الباحث عنوانه بالطريقة الآتية :- (الظاهراتية وتأثيرها على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي) .

أهمية البحث والحاجة إليه :-

تكمن أهمية هذا البحث :

1-دراسة الظاهراتية وتأثيرها على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي

2-يخدم هذا البحث كل من الممثلون المخرجون النقاد المسرحيون .

هدف البحث :-

دراسة تأثير نظرية النقد الظاهراتي (ألذرائعي) على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث:-

1- الحدود الزمنية:- 2000-2009

2- الحدود المكانية :- العروض المسرحية التي قدمت في دائرة السينما والمسرح في بغداد . الحدود الموضوعية :- تأثير النظرية الظاهراتية في النقد الأدبي على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي .

تحديد المصطلحات

المصطلحات الواجبة التحديد هي:-

1- الظاهراتية

لغويا: "الظهر ضد البطن. وهو أيضا الركاب. وهو أيضا طريق البر. ويقال :- هو نازل بين (ظهريهم) بفتح الراء و(ظهرانيهم) بفتح النون . ولا تقل ظهرانيهم بكسر النون. و(الظهر) بالضم بعد الزوال ومنه صلاة الظهر . و(الظهيرة) الهاجرة . و(الظهر) المعين ومنه قوله تعالى:- "والملائكة بعد ذلك ظهيرا"وإنما لم يجمعه لما ذكرنا في قعيد. وقال الشاعر: *إن العواذل لسن لي بأمير* أي بأمراء . و(الظهري) الذي تجعله بظهر أي تنساه ومنه قوله تعالى: " واتخذتموه وراء ظهوركم ظهريا". و(الظاهر) ضد الباطن . وظهر الشيء تبين . وظهر على فلان غلبه وبابهما خضع . وأظهره الله على عدوه . واظهر الشيء بينه" (1-ص406).

الظاهراتية(الفينومينولوجيا،phenomenology) " تعني اشتقاقا ما يبدو وما يظهر، أنها عودة إلى الأشياء ذاتها" (2-ص70) الظاهراتية " تيار فلسفي تبناه كل من (ادموند هوسرل) و (رومان انكاردن)و(مارتن هيدغر) و(موريس ميرلوبونتي)و(جان بول سارتر) و(ماكس شيلر)و(جورج بوليه)،ظهر هذا المصطلح في بداية القرن العشرين، وهو يدرس كافة أنواع الخبرة الانسانية من التصورات ، الفكر،التخيل الشعور،الرغبة،الاختيار،الوعي الجسماني، الفعل الرمزي والتمثيلي،النشاط الاجتماعي، النشاط اللغوي، الغرض من كل ذلك هو دراسة الأشياء أو الموجودات كظواهر ومعاني موجودة في خبرتنا الواعية" (3-ص159) .الظاهراتية "دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل المعرفة "(4،ص83) .

2-الأداء :- الأداء لغويا يشير إلى "ادا – الأداة الآلة والجمع الأدوات(..) وأدى دينه قضاه ، والاسم الأداء،وهو أدى للأمانة من فلان بالمد ، وتادى إليه الخبر أي انتهى" (1-ص11) . الأداء يعرف أيضا بأنه " سلسة من الأنشطة المحددة الموضوعة بنظام معين داخل إطار كي تعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهدين،ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤدين دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة "(6-ص8) .ويعرف أيضا بأنه "سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ؛ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن والكفاءة " (7-ص66) . ويعرف أيضا بأنه " تجسيد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءات وانفعالات ممثل الشخصية " (8-ص36) . عالم اللغات والأجناس الأمريكي(ريتشارد بومان) له وجهة نظر تجاه الأداء إذ يقول "إن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية،ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له،أو أنموذج أصلي موجود في الذاكرة . وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل-مثل جمهور المسرح، أو مدرس الفصل، أو العالم –ولكن الركيزة الأساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي، بل هي ثنائية الوعي"(7-ص13) . الأداء أيضا " كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين " (7-ص36) .بما إن الظاهراتية تعتمد على أفق التوقعات بالنسبة للقاريء أو المتلقي لذلك يؤكد الباحث إن أفق التوقعات هذا ينطبق على الممثل المسرحي باعتباره قارئا للنص المسرحي ويملا الفراغات الموجودة فيه وفقا للرؤية الفنية الإبداعية ووفقا لحضوره على خشبة المسرح ويرى الباحث كذلك أن مبدأ القصدية الذي أكدت عليه الظاهراتية مناظر لمبدأ الهدف الأعلى للنص المسرحي الذي يمكن الممثل من التعرف على الإيقاع العام للعرض المسرحي وإيقاعه الخاص والتعرف على أبعاد الشخصية الدرامية وان مبدأ الصورة الذهنية الذي أكدت علية الظاهراتية يصل إليه الممثل من خلال ابتكاراته الأدائية ويرى الباحث كذلك ان مبدأ الخيال في الظاهراتية موجود في عمل الممثل والمحرك الأساس له هو (لو السحرية) من كل ذلك يؤكد الباحث ان الظاهراتية تؤثر في أداء الممثل .

الإطار النظري – المبحث الأول - مفهوم الظاهراتية

ارتبط مفهوم الظاهراتية بالفيلسوف الألماني (فردريك هيغل) قبل ارتباطه بالمفكر (ادموند هوسرل) ، فالروح تمر بثلاثة مراحل حسب هيغل هي"1- الروح الذاتية وتتناول العقل البشري منظورا إليه ذاتيا. 2-الروح الموضوعية وتنتقل من الذات إلى الموضوع الخارجي. 3-الروح المطلقة وفيها وحدة الشكل والمضمون" (8-ص151-153) . وهذا التطور في مستويات الروح يعكس مراحل تطور الفكر والوعي والنقد ، والأخير يعد نشاطا فكريا، والفكر يرتبط بكل من الذات والموضوع في علاقة جدلية، والاثنان أي الذات والموضوع مدركان ،إلا إن هيغل يركز على الموضوع الذي يحمل سمة جمعية وشمولية تتعلق بأفعال الجماعات وواجباتها تجاه بعضها البعض . إن هيغل يربط الجانب الأول من الروح بالحواس والإدراك الحسي لذلك تتعلق الروح بالشيء الحسي،ويربط الجانب الثاني بالتخيل الذي هو موضوع الروح في صورة أو تمثل،والجانب الثالث بالهدف أو الغاية أنها الروح المطلقة "التي تسعى دائما إلى إشباع حياتها الداخلية العليا العميقة(الفكر) فتجعله موضوعا لها"(10-ص28). وبذلك يكون (هيغل) قد اضفى على الظاهراتية معنى خاصا انه علم تجربة الوعي ويدل موضوع الوعي على الحقل الذي يظهر فيه موضوع لذات معينة لتكون بالضرورة وعيا بموضوع معين ووعيا

بالذات في الوقت نفسه ،هذا من جانب ومن جانب آخر ترتبط التجربة حسب هيغل بالصيرورة التي يتكفل الوعي بالقيام بها ، فهيغل يؤكد على جانب ظاهراتي مهم هو الفكر وأهميته لأنه أسمى الموضوعات. المفكر الالماني (ادموند هوسرل) الذي أكد على معالجة المشكلات الفلسفية من خلال وصف كبريات أنواع التجارب الإنسانية،لان لكل تجربة من تلك التجارب شكلا خاصا تقتضيه طبيعة الشيء الذي يتم تناوله للوصول إلى شكل التجربة، وبالتالي يؤكد (هوسرل) على أهمية دراسة الخبرة الإنسانية بصورة مستقلة عن القيم والأحكام الذاتية حتى يتم إدراك الظاهرة والوعي بها وبالتالي الوعي بالوجود وبالمحصلة الدخول إلى جوهر فلسفة هوسرل إلا وهو(القصدية) التي يقول عنها هوسرل"الوعي دائما قصدي"(11-ص53) وتعد القصدية المحور الأساس في فلسفة (هوسرل)،التي تعتبر وسيطا ما بين العارف والمعروف أو المدرَك والمدرٌك ،لغرض الوصول إلى فعل الإدراك الذي يتطلب بدوره تحريك الإدراك نفسه وهذا لا يتم إلا بان ندرك الظاهرة المراد إدراكها. والقصدية لا ترتبط بالارادة المقتصدة بقدر ما تعني الموضوع الذي يرتبط ارتباطا مباشرا مع الذات المفكرة أو فعل التفكير.

تمكن (هوسرل) من إيجاد مفهومين يرتبطان بفعل القراءة النقدية للمنجز بكافة أشكاله وهما (النوئزيس)و(النوئيما) ، فالأول هو المتجه إلى الفعل بمعنى القطب الذاتي ، والثاني هو القصد الموضوعي ، أي الموضوع المشار إليه ، ويتواجد الاثنان داخل الخبرة القصدية التي تسمى ب (فعل التفكير) لإنتاج مضمون" وهذا المضمون هو المعنى الموضوعي للشيء كما هو معطى في فعل التكوين"(12-ص30) ويرى الباحث إن السبب في ذلك يكمن في إن الموضوع والكينونة يرتبطون مع بعضهما ولا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء،لذلك كان سعي (هوسرل) إلى الجمع بين الذات والفعل وهذا الدمج أو الجمع يسفر عنه مفهوما جديدا من مفاهيم (هوسرل) ألا وهو (التعالي) الذي يعرفه بأنه"المعنى الموضوعي الذي ينشا بعد إن تكون الظاهرة معنى محض في الشعور إلى ما بعد الارتداد في عالم المحسوسات الخارجية " (12-ص162) أما القصدية فترتبط عند (هوسرل) بالكيفية التي ينجز بها العمل الأدبي،والقصدية استخدمت فيما لدعم الجانب الموضوعي للنص الأدبي مما يعطي حضورا مميزا له، وهذا الحضور ناجم عن استحالة فهم دلالة النص بمعزل عن قراءة ذلك النص بمعزل عن المتلقي مما يدل ذلك على إن الظاهراتية نابعة من التأويل،والتأويل الظاهراتي هو" فعلا لإنتاج المعنى و لتأسيسه،الذي لا يتجه إلى المعنى أو المرجع،ولا يرتد عنهما،فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى"(13-ص31) وهذا المعنى لا يعد بؤرة ولا هوية ولا بؤرة مفردة بل ممارسة وفعالية مرتبطة بالوعي لدى القارئ،والوعي يبدأ من جانب مهم ألا وهو المرجعيات الفلسفية والإيديولوجية للقارئ ،من هنا يؤسس (هوسرل) لعلم جديد ينبثق من شعور القارئ ،والمنطق الشعوري لا يقتصر على تحليل التجارب الحية للقارئ وتحليل مضامينها ولكنه في نفس الوقت الأنا الخالص والإدراك الباطني ويتم ذلك بإتباع ثلاثة طرق هي " الأول بناء التجربة السابقة على الحكم أو التجربة من حيث هي استقبال محض للعالم الخارجي يمكن إدراكها إدراكا مباشرا بالحدس أو بعد الإيضاح ثم إدراك علاقاتها وأسسها . الثاني بناء الفكر الجملي وموضوعات الذهن وذلك بمعرفة البناء العام للجمل ونشأة أشكال المقولات ونشأة الموضوعات ودالات الأحكام. الثالث بناء الموضوعات على وجه العموم وأشكال الأحكام العامة وذلك ببناء العموميات التجريبية من اجل الحصول على العموميات الخالصة عن طريق الرؤية الحدسية للماهيات"(14-ص40) الأساس في تلك المبادئ الوعي الذي يعد حاضرا لدى القارئ من اجل المشاركة في العملية الإبداعية، من اجل إبراز الهوية الحقيقية للصورة عند ذاك يعمل الخيال المبدع بحرية لان القارئ على يقين تام بان المواضيع التي تملا عقله هي ملكه الخاص أما(فولفكانك ايزر) فيؤكد على مسالة مهمة هي ان للنص الأدبي قطبان ،هما القطب الفني أو الاستطيقي ، وقطب التحقق الذي يتم بواسطة القارئ ، مما يجعل العمل الأدبي غير مساو للنص ، أو مساويا لتحقيقه وإدراكه إذ يقع في منزلة بين منزلتين ، وهذه العلاقة الجدلية المستمرة ما بين القارئ والنص تعمل على محورين هما " المحور الزمني والمحور الفضائي: وكما إن الوجوه المختلفة لتجربة القراءة تحل محل الوجوه السابقة ، وتعمل على إعادة النظر في الإدراك النصي ثم تحل محلها وجوه أخرى ، فان البنى الثيمية المختلفة أيضا تتنافس فيما بينها من اجل المركز ويدفع بعضها بعضا إلى الأرضية الأمامية والخلفية" (15-ص34) وبالتالي يتفق ايزر مع هوسرل على إن طبيعة تجربة القاري متجددة بتجدد وعيه ، لذلك تستند عملية القراءة لدى(ايزر) على ثلاثة أسس هي : 1-النص 2-القارئ .

3- الظروف التي تحكم عملية التفاعل بينهما للوصول إلى المعنى الذي لا يعد موضوعا قابلا للتحديد بل هو اثر تجربة المرء وهذا الأثر يعتمد على الصور الذهنية وهذه الصور قابلة للتجدد ، وبذلك يقوم نهج (ايزر) على الجانب التالي:- " تظهر كل صورة ذهنية فردية على أرضية خلفية لصورة ذهنية سابقة فتعطي موضوعا في الاستمرارية الإجمالية ، وتنفتح للمعاني التي لم تكن ظاهرة حيث أنشئت الصورة الذهنية أول مرة . وهكذا فان محور الزمن يكيف وينظم المعنى الإجمالي من حيث الأساس فيجعل كل صورة ذهنية تنحسر إلى الماضي،

فيخضعها إلى تغيير لا مناص منه ، وهذا بدوره يؤدي إلى صورة ذهنية جديدة"(15-ص44) وهذا التحول من صورة ذهنية لأخرى جديدة يتطلب الخيال الذي يتميز به القارئ والية الخيال الأدبي لدى القارئ تعتمد على ما اسماه ب(التركيب السلبي)(15-ص43) ويتركز بإضفاء سمة الحاضر على غير المعروف أو الغائب والسبب في ذلك يكمن في أن النص الأدبي لا يمتلك حقائق بقدر ما يمتلك خطط لتحفز القارئ على إعادة تركيب الصور الذهنية الجديدة من خلال خزينه المعرفي والصور الذهنية والأحاسيس السابقة. أكد (ايزر) على مفهوم مهم ألا وهو (القارئ الضمني)(16-ص69) وبموجب هذا المفهوم يتم التحول من البنيات النصية إلى الخبرات الشخصية للقارئ الذي يمتلك نشاطا إدراكيا ناجما العلاقة التفاعلية ما بين النص والقارئ ، فالقارئ يقيم ما يقراه في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، مما يؤدي إلى عملية تركيبية لا يقوم بها النص الأدبي وحده ولا خيال القارئ وحده بل يشترك الاثنان، فهذه العملية التركيبية يحدثها القارئ من خلال خياله الإبداعي، ذلك الخيال الذي تحكمه مجموعة الإشارات التي يطرحها النص الأدبي . مهمة القارئ إذا هي رصد ما يغفله النص من فجوات ومليء تلك الفجوات من خلال إقامة علاقات بين النص والعلاقات الموجودة بين شخصياته وبين القارئ وعلاقاته الاجتماعية مع المحيط الذي يعيش فيه ونتيجة لذلك فان عملية القراءة تحمل بعدا تفاعليا بين الاثنين . (رومان انكاردن) هو تلميذ (هوسرل) ، استخدم مبدأ القصدية في تحليل عملية القراءة لان العمل الأدبي يمتلك وجودا ملموسا، قائما على فرضية إن المواضيع الروائية لا تبنى فقط على أساس العلاقات التجريدية المنتظمة التي تتركها تجربة القارئ السابقة بل تشتمل كذلك على المعاني المكتسبة التراكم الكامل للأوامر والصور الذهنية والأحاسيس السابقة للقارئ(17-ص55) وبالتالي فالعمل الأدبي يعد طاقة ديناميكية فاعلة من خلال تفاعله مع القارئ . (هانز روبيرت ياوس) هو الآخر احد رواد المنهج الظاهراتي ، أشار إلى مسالة مهمة ألا وهو دور الجمهور أو القارئ في عملية تلقي النص الأدبي وإنتاجه وإعادة كتابته وإعطاءه شكلا مميزا من خلال أفق التوقعات ، تلك النظرية التي استلهمها(ياوس) من نظرية (هانز جادامير)* التأويلية التي تعتمد على النص باعتباره عملية حوار دائمة بين الماضي والحاضر، مما يؤدي إلى تفاعل الآفاق ، وبموجب ذلك التفاعل يصعب أو بالأحرى استحالة فصل معاني النصوص عن تاريخ استقبالها، إلا إن (ياوس)طور مفهوم أفق التوقعات ليؤكد فيه على إن العمل الأدبي يتألف من اتحاد محورين هما أفق التوقع المفترض في العمل ، وافق التجربة المفترض في المتلقي ، ونتيجة لذلك يتشكل معنى النص الذي يتجدد بصورة الدائمة ، فتغير المعنى يؤدي إلى تغير شروط التلقي الاجتماعية والتاريخية ، المتلقي وفقا لكل ذلك يمتلك القدرة على استقبال التجربة الفنية وإنتاجها والاتصال بها وفق شروط وضعها (ياوس) ألا وهي:-

1-دراسة اثر التجربة الجمالية التي يقيمها المتلقي مع العمل الأدبي من خلال جدلية العلاقة بينهما .

2-إعادة تكوين أفق التوقع للمتلقي ، بمعنى إعادة تكوين نسق المرجعيات التي تشكلها ثلاثة عوامل رئيسية: التجربة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي ، ثم شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها ، ثم التعارض القائم بين اللغة الشعرية ولغة الممارسة .

3-تحديد نوعية الأثر الذي يحدثه العمل في المتلقي من خلال دراسة درجة المسافة الجمالية من خلال علاقة أفق توقع المتلقي مع تجربة العمل الأدبي.

4-إعادة تكوين أفق التوقع للمتلقين ابتداء بما كان موجودا في اللحظة الأولى لتلقي العمل ، أي بين تجربة التلقي في الماضي والحاضر تحديدا لتباين عمليات التلقي .

5-ضرورة وضع كل عمل في السلطة الأدبية التي يشكل جزءا منها، إذ إن الأعمال اللاحقة تستطيع أن تحل معضلات كانت قد تركتها الأعمال السابقة معلقة .

6-أهمية إدراك نسق الأعمال المتزامنة وذلك بإحداث مقاطع في مسار التسلسل التاريخي للأعمال الأدبية ، استهدافا لدراسة استراتيجيات الناقد في مرحلة من التطور والتحولات والتمفصلات لكل حقبة .

7-الربط بين التاريخ الخاص الذي يشكل التاريخ الأدبي ، والتاريخ العام ، وذلك بحثا عن إظهار الوظيفة الاجتماعية للإبداع ، لا من حيث أن التاريخ الاجتماعي ينعكس في النصوص الأدبية ، ولكن بهدف دراسة تأثير الإبداع على القاريء (16-ص17) .

وتبعا لكل ذلك لا يتم قراءة العمل الأدبي بدون التفاعل بين شروط وأسس هذا العمل والوعي الاجتماعي والتاريخي للمتلقي ونتيجة لتلك الجدلية يتألف الإبداع الخاص بالقاريء .

المبحث الثاني - الظاهراتية في العرض المسرحي

بما أن الظاهراتية ترتبط بمفهوم القصدية ، لذلك فهذا المفهوم مناظر بالأساس إلى مفهوم فني ألا وهو الوحدة ، أي وحدة الشكل الفني الذي يتأتى أساسا من الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل للنص المسرحي الذي يسعى المخرج

لإبرازه ، وهنا يأتي التفهم العميق من قبله للقوانين التاريخية ، تلك القوانين التي يتطور على أساسها المجتمع الإنساني ، وبالتالي فمعرفة المخرج للهدف الأعلى يمكنه من التعمق في جوهر الأحداث والقوى المحركة لها ومعرفة الظروف التي تعيش فيها الشخصيات ، وطبيعة الصرع الذي تواجهه هذه الشخصيات (18-ص49) وبذلك فالهدف الأعلى يعد بمثابة العمود الفقري للعرض المسرحي إذ يتحتم على المخرج وكادر العمل معرفته ، يقول (ستانسلافسكي) "إن التعبير عن أفكار ومشاعر وأحلام الكاتب .آلامه وأفراحه الأبدية هو المهمة الأساسية للعرض المسرحي"(18-ص58) فمهمة المخرج تنحصر في معرفة تلك الأفكار والمشاعر وإعادة صياغتها بصورة تتلاءم مع متطلبات العصر الذي يعيشه . الهدف الأعلى للنص الدرامي لا يمكن تصويره أو تجسيده من قبل الممثل بدون معرفة المخرج للوسيلة التي تكشف عن الفعل ، والذي هو الحالة العامة التي تتيح لشيء ما أن يولد بين بداية ووسط ونهاية ، وهناك دوافع لهذه الأفعال تدفع الشخصيات إلى ارتكاب فعل ما والفعل يؤدي إلى الصراع ، والذي يعد " قانون من قوانين الحياة الأساسية فالكائنات الحية تتصارع من اجل البقاء" (19-ص167) وهذا الصراع له أسباب إما فكرية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية ، والصراع الدرامي على أنواع هي:-

1-الصراع مع الشخصية أو الأشخاص الآخرين وهو صراعا اجتماعيا. 2- الصراع مع الطقس أو مع الجانب الجغرافي للأرض ، فالرعد على سبيل المثال قد يكون سببا في صراع الشخصية الدرامية . 3-الصراع مع العادات والتقاليد والثقافات والديانات. 4-الصراع مع النفس كما هو الحال في شخصية هاملت في مسرحية هاملت . 5-الصراع مع القدر أو الآلهة كما هو الحال في مسرحية بروميثيوس في الأغلال . وبالنتيجة معرفة المخرج المسرحي للهدف الأعلى للنص الدرامي تمكنه من معرفة الفعل والدرامي وطبيعته وما يسفر عنه من صراع.

من جانب آخر يعد المخرج القاريء الأول للنص المسرحي وبالتالي فمهمته الأساسية هي مليء الفراغات التي تم نسيانها من قبل المؤلف المسرحي من خلال قدرته على التحليل والتأمل والتجربة، لأننا هنا بصدد نوعان من المخرجين:- الأول:-المخرج المفسر الذي يفسر النص الدرامي. الثاني:-المخرج المبدع الذي يمتلك من رؤية الأحداث المسرحية في أفق تطورها وانسيابيتها بصورة متدرجة وفقا للسبب والنتيجة التي تحكم هذه الأحداث، وهو المخرج الذي ينبغي أن نعرج عليه، انه المخرج الذي يساعد الممثلون في تطوير مهاراتهم الحركية والإلقائية وتطوير قدراتهم الذهنية (الاستجابة السريعة للأحداث ، الاستجابة للإيقاع) وقدراتهم الحركية (القدرة على الارتجال الحركي ، الرقص بأنواعه) ، انه مخرج قادر على إيجاد الفعل الرئيسي المحرك للشخصية الدرامية (العمود الفقري) لها الذي يتولد من الفعل الرئيسي للمسرحية ، فعلى سبيل المثال العمود الفقري ل (بلا نش دوبوا) في مسرحية وليامز(عربة اسمها الرغبة) يمكن أن يكون تجد عشا (20-ص12) وبالتالي فمهمة هذا المخرج تكمن في اكتشاف الكيفية أو الطريقة التي يعمل بها الممثل بالإضافة إلى مطابقة فعل الممثل للتشكيل العام للعرض المسرحي وفق رؤية إخراجية حديثة تتمشى مع التطورات الفكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية للعصر والقاريء الثاني والمبدع هو الممثل القادر على ترجمة توجيهات وارشادات المخرج المبدع إلى أفعال معبرة ذات دلالة واضحة للمتلقي. الصور الذهنية التي أكدت عليها الظاهراتية مرتبطة بقدرة القارئ على التخيل ، والفنون بكافة أنواعها ومنها المسرح تعتمد على الخيال والتخيل، والخيال يعرف بأنه" الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر وهي على نوعين: أما أن نستعيد الصور التي شاهدها صاحبها من قبل وتسمى عندئذ (المخيلة المتذكرة) أو (المستعادة)أو تعتمد صورا سابقة فتولد منها صورا جديدة وتسمى عندئذ(المخيلة الخلاقة) " (21-ص8) والنوع الثاني تحديدا هو الذي أكد عليه (ياوس) كما مر بنا في مسالة الانتقال الحاصل في الصور الذهنية من الماضي إلى الحاضر. (جان بول سارتر) يربط بين الخيال وأسلوب خلق الصور الذهنية هذه الصور التي يشبهها (سارتر) بالعالم الحقيقي، ويعرف الأخير أسلوب خلق الصور الذهنية بأنه " فعل يحاول أن يجسم موضوعا غائبا أو لا وجود له، عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي نهدف إليه" (15-ص28) وبذلك فالصور الذهنية التي أكد عليها (سارتر) يمكن خلقها بصورة مشابهة لها ، وهذا الخلق يعد محاكاة للجوهر وليس محاكاة مشابهة للواقع ، تلك المحاكاة التي أكد عليها (أرسطو) في كتابه فن الشعر عندما أعطى الأهمية للشعر على التاريخ ، لذا نرى (أرسطو) يؤكد بأنه ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث بل إن مهمته تتلخص بمحاكاة الجوهر في المادة الشعرية(22-ص24) وبالتالي فعمله يرتبط بالفلسفة أكثر من التاريخ ومجرد سرد الأحداث لان الفلسفة تعبر عن الكلي ، أما التاريخ فهو يعبر عما هو جزئي. المخرج المسرحي يعد شاعرا يمتلك الخيال الخصب الذي يمكنه من الإبداع والابتكار، فهو يقرا النص قراءات متعددة لاستكشاف الجانب الفكري والصوري فيه وإدراك مضامين وأبعاد النص مع مجموعة العمل المسرحي ويحول مادته الخام إلى عرض مسرحي ذو طابع حسي . الممثل المسرحي الذي يتمتع بمخيلة إبداعية تمكنه من اكتشاف طبيعة الجو المسرحي الذي يتولد من أهداف الشخصيات ونواياها المعلنة والمخفية ومن المسافات الاجتماعية بين شخصية وأخرى وما يحيط بالشخصية الدرامية من

إضاءة وديكور مسرحي وموسيقى ومؤثرات مسرحية وما تتعامل به من إكسسوار وماكياج وحتى الزي الذي ترتديه الشخصية الدرامية ، والجو المسرحي ديناميكي متحرك يستمد هذه الحركة من حركة الأحداث الدرامية وتغيراتها من زمان لآخر ومن مكان لآخر، فعلى سبيل المثال لا الحصر في الفصل الأخير من (الأخوات الثلاث) على مسرح موسكو الفني توحي الملابس التي ترتديها الشخصيات ذات المعاطف المحكمة الأزرار والقلنسوات الطويلة بفصل الخريف ، بالإضافة إلى العزف على البيانو كل ذلك أعطى جوا مسرحيا خريفيا(18-ص99) الجو المسرحي من جانب آخر يحدد الحالة النفسية-الجسمانية للشخصيات المسرحية والسرعة الإيقاعية ، وما دام الباحث تناول الإيقاع ينبغي إن يعرج على مفهومه ، إذ إن كلمة الإيقاع اشتقت من الأصل اليوناني القديم(reyo) وتعني باللغة العربية انسياب الماء ، وفي اللغة الانكليزية المقياس أو الاتزان أو التوقف في الغناء والموسيقى وفي الحركات المختلفة ، والإيقاع بعد ذلك عبارة عن تواتر الوحدات السمعية والبصرية في مجموعة منتظمة ومتكررة ومتنوعة ومتحركة ، هذه الوحدات أو المجموعة نسميها ضربات يتخللها فواصل أما زمنية كما هو الحال في الموسيقى أو مساحية كما هو الحال في اللوحة التشكيلية أو زمنية-كما هو الحال في العرض المسرحي (23-ص70) . الممثل المسرحي المبدع تنحصر مهمته في الوصول إلى الجو المسرحي من خلال (لو السحرية) التي تؤدي إلى الخيال عند ذاك يتمكن من تحديد السرعة الإيقاعية لكل وحدة من وحدات العرض المسرحي وبالتالي التعرف على الإيقاع العام للعرض ككل.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اعتمد الباحث على إحدى العروض المسرحية العراقية التي شاهدها من خلال قرص مدمج (cd) لغرض التحليل ، وهي(صدى) والمسرحية من تأليف مجيد حميد ، إخراج حاتم عودة ، تمثيل سمر قحطان وبشرى إسماعيل،تقديم الفرقة القومية للتمثيل ، قدمت على المسرح الوطني-بغداد بتاريخ2008.قصة المسرحية تتناول المسرحية قصة شخص عاد إلى أمه بعد غياب طويل استغرق سنوات طوال إلى البيت الذي هجره ، ذهب ليمارس مهنة القتل بحق إخوانه الذين كانت أمه تفضلهم عليه ، انه يعاني من عقدة الشعور بالنقص ؛ بقي معذب الضمير لان والدته لم تستقبله بحفاوة على وفق تصوره ، بل رفضته ؛ لان يداه ملطختان بالدم ، فقد قتل فضلا عن إخوانه المرأة التي كانت شريكة حياته ، قتل زوجته ، أما ألان فقد تخلت عنه حتى والدته ، وتركته وحيدا فريدا .

يقول الابن مخاطبا والدته بعد إن فشل في احتضان والدته وكسب ودها:-

"كنت أتوقع هذا ، كنت أتوقع هذه المقابلة الجافة منك" . مما يدل على مقدار التركيز الذهني والبدني الذي يتمتع به الممثل للوصول إلى الهدف الإبداعي ، من خلال لحظتان تتبع أحداهما الأخرى ، الأولى اتخاذ القرار والتي تعود للفنان (سمر قحطان) ، والثانية تنفيذه وتعود للشخصية الدرامية . والتركيز هو حصر ذهن الممثل في الشخصية الدرامية ، وطريقتها في التصرف ، سلوكها ، طريقة جلوسها ، أهدافها المعلنة وغير المعلنة ، المعوقات التي تقف في طريقها ، سماتها الجسمانية والنفسية...الخ . نجد التركيز في موضع ثاني من حوار شخصية الابن إلى أمه إذ يقول " صحيح إننا كنا يوما نحب القتال لأتفه الأسباب ولكني نسيت " ثم تأخذ شخصية الابن بإخراج السجادات الواحدة تلو الأخرى من طشت الغسيل ورميها بعيدا . إن المشاعر الخاصة بالشخصية من الصعب السيطرة عليها إلا من خلال التركيز، المبني بالأساس على قراءة النص وتحليله وتجزئته إلى وحدات أو ضربات. إن دخول الممثل(سمر قحطان) إلى التركيز ودوائره الثلاثة (الدائرة الصغرى،المتوسطة،الكبيرة) يقود إلى وعي الممثل بأهمية الهدف الأعلى للنص المسرحي إلا وهو"كاذبون انتم أيها الأبناء ، ملعونون إلى يوم يبحثون" ، وبما أن الظاهراتية تتبنى مفهوم القصدية الذي يناظر مفهوم وحدة العمل الفني المأخوذة أساسا من الهدف الأعلى للنص المسرحي لذلك تنعكس الظاهراتية على أداء الممثل(سمر قحطان) بطريقة مباشرة . من جهة ثانية تعتمد الظاهراتية على عمل الخيال والمخيلة وكذلك الحال مع عمل الممثل (سمر قحطان) ، فالخيال الذي يعتمد على (لو) السحرية يجعل الممثل (سمر قحطان) يسال (من ، ماذا ، لماذا) عندئذ يتمكن الإجابة عن كيفية التصرف في موقف والزمن معينان ، الاسترخاء يحرر الممثل ويبعده عن التوتر ويدخله في الصراع الدرامي مع الشخصيات الأخرى والاهم من هذا وذاك يساعد على إبراز الذاكرة الانفعالية (حسب تعبير ستانسلافسكي) ، نرى عمل الخيال أو (لو السحرية) في حوار الابن التالي مع والدته:- "إنا اعرف إن مجيئي إلى هنا خطا أساسا (البصق على الأرض) " ، فالممثل (سمر قحطان) استخدم الخيال الإبداعي في موقف مر به في الحياة لغرض تجسيد الشخصية الدرامية . كما يساعد الخيال الممثلة (بشرى إسماعيل) على الدخول إلى الشخصية الدرامية (الأم) وخطوط صراعها مع الابن . خلاصة القول إن الخيال الذي جاء نتيجة لقراءات الممثل للنص المسرحي ونتيجة لقراءة ما بين الكلمات ساهم في فهم الممثل طبيعة الديكور المسرحي والزمان والمكان الدراميان وخطوط

حركة الشخصية الدرامية والملابس التي ترتديها وطبيعة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى وطريقة إلقاء الشخصية الدرامية.

نتائج البحث

1- ينطبق مفهوم الظاهراتية على عمل الممثل المسرحي من خلال حضوره الحي وأدائه المتسم بالتلقائية كما هو الحال في أداء (سمر قحطان) وتجسيده لشخصية الابن ففي احد حالات توتر الشخصية نراها تقول (خنجرا بعد خنجر) وترمي السجادات الموجودة في طشت الغسيل بتلقائية تامة ويضفي ذلك حضورا للممثل لذلك يكون أفق التوقع الخاص بالمشاهد يتسم بالتنوع .

2-مثلما أكد الظاهراتيون على مسالة تطور الصورة الذهنية للقاريء كذلك الحال بالنسبة للصورة الذهنية للممثل المسرحي ، فالأخير تتطور صورته الذهنية بخصوص عمله على خشبة المسرح من تمرين لآخر ومن ليلة لأخرى ونجد ذلك في طبيعة أداء كل من (سمر قحطان)و(بشرى إسماعيل) في العرض المسرحي ككل .

3-مفهوم القصدية الذي دعا إليه الظاهراتيون يناظر مفهوم الهدف الأعلى للنص المسرحي ، هذا الهدف يمكن الممثل المسرحي من الوقوف على الإيقاع العام للعرض المسرحي ، ويمكنه كذلك من التعرف على الأبعاد الثلاثة للشخصية الدرامية ، فالهدف الأعلى للنص والعرض المسرحي (صدى) هو عقوق الأبناء للإباء .

4-مفهوم الخيال الذي أكد عليه رواد الظاهراتية موجود فعلا في حوار الابن إلى أمه : إنا اعرف إن مجيئي إلى هنا خطا أساسا (البصق على الأرض) ، فالخيال يمكنه من التعرف على الجو المسرحي ، ويمكنه من الدخول إلى عالم الشخصية الدرامية من خلال الخيال أو (لو السحرية) والتعرف على خطوط صراع الشخصية الدرامية ومعوقاتها .

مصادر البحث:

1- محمد بن أبي بكر الرازي،مختار الصحاح،الكويت ، دار الرسالة للطبع والنشر والتوزيع ،1982.

2- ينظر، جاكوب كورك ، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،1989.

3- ينظر، بسام فسطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع،الإسكندرية2006.

4-ينظر، سعيد علوش،المصطلحات الأدبية المعاصرة،منشورات المكتبة الجامعية،الدار البيضاء ،1984.

5- جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، العدد 258 حزيران 2000، ص 8.

6- مارفن كار لسون ، فن الأداء(مقدمة نقدية)، ترجمة منى سلام ، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت .

7- إبراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1981.

8- عبد الفتاح الديوي ، فلسفة هيغل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،1970.

9- رمضان بسطاويسي،جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998.

10- المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، م.ه.أبرامز، ترجمة د.عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد-وزارة الثقافة والإعلام-دار الشؤون الثقافية العامة،عدد1987،3 .

11- سلفرمان هيو ، نصيات بين الهرمينوطيقيا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ، ط1، المركز العربي،الدار البيضاء ،2002.

12-رينيه ويلك و أوستن وارن، نظرية الأدب ، تعريب د.عادل سلامة ، دار المريخ للطبع والنشر، المملكة العربية السعودية ،1992.

13- د.حسن حنفي ،مقدمة في علم الاستغراب ،مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1 ، 2009.

14- وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز ، دار الحرية للطباعة-بغداد ، ط1،دون تاريخ.

15- سوزان بينيت ،جمهور المسرح-نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، مراجعة ا.د.نهاد صليحة،القاهرة ،مطابع المجلس الأعلى للآثار،ط2،دون تاريخ.

16-ينظر، د.يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1994.

17-ينظر، ألكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر،وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ،1976.

18-أبي الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور، لسان العرب،مجلد33،بيروت-دار صادر،دون تاريخ،ص167.

19-ينظر، احمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض-الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2005.

20- د.نجم عبد حيدر، خيال وابتكار،ج1،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،دار الكتب للطباعة والنشر-جامعة الموصل،1999.

21-ينظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون تاريخ.

22-ينظر،الكسندر دين،أسس الإخراج المسرحي،ترجمة سعدية غنيم،مراجعة محمد فتحي،القاهرة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب-المكتبة العربية،د.ت.

الهوامش

*هانز جورج جادامير ناقد ألماني من أب كيميائي من ابرز أعماله النقدية الحقيقة والطريق والفلسفة الهرمونتيكية ، كانت لتلك الأعمال أصداء واسعة في نظرية الاستقبال ، أكد في هذه الأعمال على حقيقة هامة ألا وهي إن حقيقة النص يمكن الوصول إليها من خلال الفهم النابع من السياق الإنساني ، وبالتالي يمكن فهم وتحليل الأعمال الفنية من داخل سياقها التاريخي ومن داخل السياق الخاص بالمؤلف (الباحث) .