آلية تلقى النص والعرض المسرحى
مع التطبيق على مسرحية اللصوص
"لشلر":
دراسة نقدية تحليلية

دكتور/ أحمد حسن صقر
الأستاذ المساعد بقسم الدراسات المسرحية ـ كلية الآداب
جامعة الإسكندرية

فى ظل سرعة التطور الذى شهده العالم فى القرن المنصرم على الأصعدة كافة، فإن الأمر قد لحق بمجال الإبداع الإنسانى على كافة مستوياته سواء كانت أعمالاً مقروءة أم مرئية أم مسموعة، وقد شهد النقد الأدبى عامة والمسرحى خاصة تطوراً ملحوظاً بعد أن ابتعد النقاد– بعد رحلة دامت قروناً عديدة – عن المؤلف وتناولوا النص الأدبى بالدراسة والتحليل بين مناهج عدة ربط بعضها النص بالمجتمع، وابتعد بعضها عن ذلك، وصولاً إلى القارئ المتلقى حيث دارت معظم الدراسات النقدية منذ بدايات القرن العشرين وصولاً إلى الآن حول عملية القراءة والتفسير والتلقى والاستجابة وكلها مصطلحات أصبحت تطرح بين أوروبا وأمريكا وصولاً إلى المتلقى العربى.

تمحورت كثير من الدراسات النقدية فى أوروبا وأمريكا حول دراسة نظريتين هما نظرية التلقى الأوروبية، ونظرية استجابة القارئ الامريكية، واعتمدت النظريتان على القارئ المشاهد المتلقى، ويحدثنا الناقد "نيوتن" عن "مصطلح نظرية التلقى" التى تركت أعظم تأثير لها فى المانيا- وإن كانت تعود إلى مؤسسها البولندى "رومان انجاردن" جنباً إلى جنب مع "نظرية استجابة القارئ" التى ارتبطت فى الدرجة الأولى بالنقد الامريكى من خلال النقاد "هولاند" و"فيش" و"ايزر" و"ياوس" وغيرهم وإن كان "نيوتن" يرى أن هناك اتصالاً ما بين الاثنتين- النظريتين – خاصة من خلال أعمال" ولفجانج ايزر Wolfgang jser " المتضمن عادة فى كليهما" [1] ومن ثم فإن النظريتين لا تتعارضان بل تتفقان فى تمحورهما حول المتلقى وإن اختلفت قليلاً - طرق كل منهما فى بعض المراحل.

إن التعريف الذى يطرحه " باتريس بافيس " فى معرض حديثه عن الارسال والتلقى فى المسرح يتمثل فى أنه " لا يخفى على القارئ أنه بالإمكان تناول كل من النص والعرض من زاويتين، زاوية الإرسال Production وزاوية التلقى Reception، فبإمكاننا دراسة مصادر النص، وسياقه الأدبى، والمؤثرات التى تركت بصماتها على المؤلف، وتعديلات المخرج على النص فى مرحلة البروفات، والظروف المحيطة بالعرض، وما إلى ذلك" [2].

يحدد التعريف السابق التلقى فى مرحلتين الأولى تمثل الإرسال من قبل المؤلف الذى كتب النص، وحدد فكرته وأحداثه، وتصوره لأماكن أحداث المسرحية وزمنها، وصولاً إلى تخيل من قبل المؤلف لكيفية تحقيق النص

على خشبة المسرح، وتأتى المرحلة الثانية وتتمثل فى تلقى القارئ النص، وقراءته، وتفسيره، وتوافق ما فيه من أفكار وأحداث مع أفق توقعاته وصولاً إلى تلقى النص عرضاً مسرحياً خلال قراءة متعددة للعرض بتعدد طبيعة عرضه يومياً وتلقيه من المتلقين فى حالة تغير دائم مما يجعل قضية التلقى بحاجة إلى دراسة نقدية تحليلية مستنيرة.

يطرح "بافيس" تعريفاً أخر للتلقى المسرحى يقول فيه "هناك بالطبع تلقى المشاهد للعرض المسرحى، والنص المسرحى، وهو موقف اتصال عينى، وفرع من فروع علم الجمال، يجب أن يتضمن وصفاً للعمليات العصبية والجمالية، والظروف الاجتماعية لعملية إرسال الدلالات، ولا غنى عن المعرفة المنقولة بهذه الكيفية لفهم معانى مثل هذا النوع من التلقى الفردى، وبالإضافة إلى هذا البحث، توجد أيضاً دراسات منفصلة للعمل الفنى، أثناء تلقيه على فترات متباعدة، آخذين فى الاعتبار التوقعات والنماذج الفكرية المختلفة؛ لأن "نظرية التلقى المطبقة فى المانيا تتعامل مع "تاريخ التلقى" أو "جماليات التأثير الناتج"[3].

يفرق التعريف السابق بين تلقى النصوص والعروض، ويرى أن هذا الموقف الذى يحدث بين المرسل والمتلقى هو اتصال يتحقق من ورائه عملية جمالية حسية وهى فرع من فروع علم الجمال ومن ناحية أخرى فإن التلقى عملية مستمرة بالنسبة للعرض المسرحى؛ حيث إن التلقى متغير بخلاف تلقى النصوص الثابتة مما يجعله تلقياً مغلقاً، وإذا ما تحدثنا عن التلقى بين النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة فسنجد أن معظم التيارات داخل هذا الاتجاه قد ظهرت حديثاً بوصفها رد فعل للنظريات التى انحصر تركيزها فقط فى عملية إنتاج العمل الفنى، أو إرساله وقد "تراوحت ردود الأفعال بين ظاهراتيه "انجاردن" وتأويلية "جادامر"، ومدرسة "كونستانسى" التى احتل مركز الصدارة فيها كل من "ياوس" و " ايزر" (4)

أما عن نظرية استجابة القارئ " فقد ظهرت فى أواخر الستينيات واستمرت خلال السبعينيات وأخذت فى التراجع وتضاءلت أهميتها اليوم فى سياق النظريات النقدية المعاصرة، وعلى الرغم من ذلك يرصد الباحث تعريف النظرية وأوجه الاتفاق مع "نظرية التلقى" التى تحتل اليوم مكانتها اتساقاً مع السيميولوجيا والتفكيك.

لا تختلف آراء نقاد " نظرية استجابة القارئ " كثيراً مع اصحاب " نظرية التلقى" ذلك أن كلاً من "جادامر" و"ياوس" و"رومان انجاردن"

و"إيزر" يتفقون على إثبات أهمية القارئ فى عملية الإرسال والتلقى، وعلى الرغم من ذلك فإن " ايزر" يختلف عن نقاد استجابة القارئ من قبيل ديفيد بليخ David Bleich أو ستانلى فيش Stanle Fish فى اعتقاده أن النص يتضمن بنية موضوعية حتى إنه وجب إكمال تلك البنية من جانب القارئ"[5].

تؤكد "نظرية استجابة القارئ" إذن أهمية القارئ، لتصل إلى إعطائه المكانة المتميزة التى تعطيه الحق فى أن يملأ الفجوات والتجاويف التى يعانى منها النص[*]، وأنه على القارئ- من هذا المنطلق – أن يمارس دوره ويستخدم خيالاته وتصوراته التى يترتب عليها تحقق استجابته الجمالية للعمل.

والواقع أن أصحاب نظرية استجابة القارئ يوسعون من أفق التلقى بالتأكيد على تراجع مبدأ الذاتية والانفرادية للمتلقى، ذلك أنه لابد أن يخضع التلقى لمجموعة من المعايير التى تنسحب على أعداد كبيرة من المتلقين، "ويبرهن "ستانلى فيش" على أن الانقسام الثنائى إلى ذات وموضوع Subject – obyect ينحل، لأنه ليس هناك ذوات صرفة ولا موضوعات صرفه؛ فالموضوع - بما فيه النص الأدبى- هو دائماً بناء تقوم به الذات، أو على نحو أكثر دقة مجموعة من الذوات أو ما يسميه " فيش "الجماعة المفسرة" وتنتج هذه المجموعات المختلفة من استراتيجيات القراءة ومعاييرها جماعات مختلفة من المفسرين[6].

ومن ثم فإن "نظرية استجابة القارئ" تعطى للقارئ هذه المكانة المهمة، وتدخل تفسيراته مع المجموعة لاحقاً فى مرحلة تجعلها مسئولة عن تفسير العمل وبطبيعة الحال لا تلغى نظرية الاستجابة الفردية التى تتطور لتصل إلى الاستجابة الجماعية، ومن ثم يؤكد أصحاب هذه النظرية أن ذات المؤلف هى مرحلة انتقالية نحو ذوات الجماعة المفسرة ما يمزج بين الذات والموضوع عند كل من المبدع المرسل والمتلقى المفسر.

وفى سياق عدم تحديد استجابة القارئ يطرح "ولفجانج ايزر" إشكالية المؤلف وارتباطه بدوره المقدس فى نقل المعانى ووصف النص وإعطاء الفرصة للقارئ كى يمارس تجربته باعتباره مثقفاً فى التعامل مع النص. وفى هذا الصدد يطرح " إيزر" سؤالاً يقول فيه: "كيف يمكن أن نصف العلاقة بين النص والقارئ؟ ... الخطوة الأولى هى تحديد المميزات الخاصة للنص الأدبى التى تميزه عن الأنواع الأخرى للنص. أما الخطوة الثانية فستكون تسمية وتحليلاً للعناصر الأساسية لسبب الاستجابة للأعمال

الأدبية. وهنا سنعطى انتباها خاصاً إلى درجات مختلفة لما أفضل أن أسميه عدم التحديد فى النص والطرائق التى يحدث بها"[7] وطبقاً لرأى "إيزر" يصبح النص الأدبى المسرحى - تحقيقا للخطوة الأولى – نصاً يقدم تجربة محددة بأجواء مكان وزمان معينين، وشخصيات وأفكار تجعل النص يتفرد كثيراً عن سائر أنواع النصوص الأخرى وأخيراً كيفية تقديم هذا النص عرضاً مسرحياً يعد أيضاً من النقاط المهمة فى تحقيق تفرد النص، وتتحقق الخطوة الثانية فى تحديد أسباب استجابة القارئ لهذا العمل بين أعمال مسرحية متعددة، كأن أفضل مشاهدة أعمال مسرحية كوميدية عن غيرها من الأعمال الأخرى، أو أن أشاهد مسرحية "لسارتر" فى إطار المسرح الوجودى وهو ما يختلف عن غيرى الذى يفضل مشاهدات لأعمال "برناردشو" أو أعمال "أبسن" أو غيرها.

أما عن مقصد "إيزر" من عدم التحديد فى النص فيعنى أن القارئ لا يستطيع أن يرجع هذا النص إلى موقف مماثل من الحياة اليومية الواقعية، لذا يمكن أن "يملأ القارئ فجوات عدم التحديد بإحالة النص إلى عوامل واقعية يمكن التحقق منها، على نحو يبدو فيه النص مجرد مرآة عاكسة لهذه العوامل وفى هذه الحالة يفتقد النص خاصيته الأدبية فى الانعكاس ... ويرى "إيزر" أن القارئ يستطيع أن يرجع النص إلى مستوى تجاربه الخاصة شريطة أن يسلط معاييره الخاصة عليه ابتغاء إدراك معناه المميز .. وهذه موازنة لعدم التحديد الذى يختفى عندما تقود المعايير الذاتية للقارئ صاحبها خلال النص، ومن جهة أخرى فإن النص قد يعارض - على نحو ملحوظ - تصوراتنا القبلية إلى درجة يحدث فيها ردود فعل قاسية، كرمى الكتاب بعيداً أو فى الطرف الآخر، يحمل على تعديل تلك التصورات القبلية[8].

وهكذا فإن " إيزر" يطلق العنان لاستجابة غير محددة من قبل القارئ تحكمها مجموعة من الضوابط الذاتية الشخصية، مما يجعل الاستجابة للنص تقدم أكثر من شكل من الأشكال المحتملة لفهم النص، من ناحية أخرى فإن نظرية "ايزر" فى استجابة القارئ ترى أن النصوص الأدبية لابد من أن تنقسم إلى نوعين:

الأول: نصوص تطرح معنى محدداً وحقيقة ثابتة لاستجابة القارئ .

الثانى: نصوص تحقق مبدأ عدم التحديد لاستجابة القارئ وهى نصوص تتيح الفرص للاعتماد على القارئ الفردى فى إدراك المعنى وهنا تتعدد استجابات القارئ ولا تنحصر فى معنى واحد كما هو الحال فى النوع الأول.

نشأة نظرية التلقى:

إن الحديث عن "نظرية التلقى" فى المسرح – جمالياً – تطرح أسماء العديد من الفلاسفة والمفكرين الذين أسهموا بداية فى وجود هذه النظرية منهم الفيلسوف الألمانى "أدموند هو سيرل" وإن كانت الدراسات الفلسفية تؤكد أن المصطلح Phenomenology إنما يعود إلى كتابات الفيلسوف الألمانى "يوهان هنرى لامبيرت" فى القرن الثامن عشر.

على أننا لا نختلف مع الرأى السابق، لأن مقصدنا من وراء الرجوع لنقطة انطلاق النظرية هو الوصول إلى علاقتها بالمسرح مباشرة.

لقد جاء من بعد "هو سيرل" الفيلسوف الألمانى"كانط" ثم "فرانز برنتانو" وصولاً إلى "هايدجر" الذى بلور رأياً فى التلقى كان أقرب إلى "هانز جورج جادا مر" الذى استفاد منه فى نظريته للتلقى وأصبحت أراؤه ذات ثقل فى مجال التلقى مما أثر إيجاباً على "رومان انجاردن" الرجل الذى عبر أحسن تعبير عن نظرية التلقى ونجح فى أن "يرجع إليه فضل السبق فى كشف آليات التلقى النصية فى الدراما" من خلال كتابه "العمل الأدبى" الذى يشير فيه إلى أنه يوجد نصان فى العمل الأدبى":

الأول: الحوار أو النص الرئيسى.

الثانى: النص الفرعى، أو الإرشادات المسرحية.

ويرى "انجاردن" أن العرض المسرحى هو تجسيد النص الأخير، فى صورة الإرشادات المسرحية . يقول "انجاردن" "إن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية– تصوره للعرض المسرحى، والذى يطلق عليه "إنجاردن" هنا (إعادة إنتاج العمل الدرامى)، وذلك اعتماداً على أن النص الدرامى هو (إنتاج للمتصور) أو (الإنتاج الأصلى) أما العرض المسرحى فهو (إعادة إنتاج)" [9]

ومن ثم فإن نظرية التلقى عند "انجاردن" تتعامل مع الابداع على مستويين: مستوى يمثل نص "القراءة" ومستوى " يمثل نص المشاهدة كما أن التلقى عند "انجاردن" يتعامل مع النص باعتباره نصين أى نصاً رئيسياً للحوار بين الشخصيات ونصاً فرعياً، ويقصد الإرشادات المسرحية، ويرى "انجاردن" أن ثمة فارقاً بين النصين، يعنى طريقة التعبير التى يقوم عليها العرض المسرحى، حيث يتحول حوار النص إلى حوار مسموع ومجسد على خشبة المسرح، بل أكثر من ذلك فى إطار افصاح جوانب أخرى للتلقى فإن "أنجاردن" يرى أن "العمل الفنى هو موضوع عمدى لا علاقة

له بالواقع الخارجى ومعنى هذا أنه يرفض أن يناقش العمل الفنى من منظور مقارنته مع العالم الواقعى للأشياء" [10]

يقصد "انجاردن" بمبدأ العمدية، أنه لا يمكن أن يكون العمل الأدبى سوى ما عمد إليه المؤلف أثناء عملية الإبداع، أى إن عامل القصدية هنا أو العمدية مهم وضرورى، ذلك أنه يشير – بشكل مباشر – إلى استخدام الكاتب مفردة تقنية دون غيرها، عن قصد أو عمد فى نقطة ما على مسار عمله الإبداعى" [11]

ومن ثم فإن "انجاردن" حين يعرض نظرية التلقى وكيفية تحققها بالنسبة للمتلقى فإنه يركز على ثلاثة جوانب:

أولها **يركز على العمل – النص – بين إنتاج للمتصور أو المقترح وبين العمل – عرضاً- أى اعادة انتاجه.**

ثانيها **يركز على المتلقى وكيف يتعامل مع الابداع مع اختلاف الوسائط وآفق التوقعات والثقافة وغيرها فى تلقى العمل.**

ثالثها **هو مضمون الرسالة المرسلة من قبل المؤلف والمخرج التى يرى فيها "انجاردن" جانب القصدية والعمدية هى ذاتها دون غيرها من جوانب الرسائل الأخرى ومضامينها.**

يضاف إلى هذه العناصر الثلاثة السابقة عنصر يعد أهم عنصر فى "نظرية التلقى" عند "انجاردن" ونقصد به "التجسيد" الذى شرحه "بافيس" بقوله "تركز نظرية التجسيد على أهمية وجود معرفة بما تشير إليه العلامة وذلك أثناء عملية بناء العلم الخيالى، ولكن أنى لنا أن نحصل على هذه المعرفة داخل النص" هذه المعرفة يربطها "انجاردن" بمنهج القراءة المتبع والذى يترتب عليه تحصيل المعرفة.

إن دراسة التلقى – جمالياً- يختلف بطبيعة الحال مع تلقيه اجتماعياً، حيث يبتعد التلقى؛ عن جوهر النص الأدبى إلى اهتمامات تاريخية أخرى قد تعتمد على طرق ومناهج بعيدة عن آلية التلقى الجمالى، منها على سبيل المثال اعتماد تفسير المتلقى على استبيانات معدة سلفة وعلى المتلقى أن يجيب عنها على مراحل وهو ما يتنافى مع العمل المسرحى المتغير ومع المتلقى المتغير أيضاً ومن ثم فإن اخضاع العمل المسرحى برمته للقياس الاستبيانى من منطلق التلقى الاجتماعى أمر من الصعب تحقيقه فى ظل عمل متغير ومتلقٍ متغير.

إن دراسة التلقى جمالياً لابد من أن تتم من منطلق – " انجاردن " – عن طريق "تثبيت عامل النص الدرامى مع وجود متغير واحد فى عملية التفسير، هو المتلقى؛ لذا

يسهل الوصول إلى نتائج علمية سليمة فى دراسة التلقى جمالياً" [12].

إن دراسة تلقى العمل المسرحى جمالياً يحكمها آليات تتحكم فى تفسير العمل وترتبط به، ذلك أن قراءة النص أو مشاهدة العرض يؤكد لكل منهما – القارئ – والمشاهد- بعض المعانى حدد "بافيس" لها نوعين من الآليات يتحكمان فى تفسير العمل المسرحى:

***الأول*: دلالى، أى إنه يخضع لمنظومة العلامة النصية/ المغلقة، فالعلاقة بين الدال والمدلول مرجعها الرئيس هنا هو النص، ولهذا يرى "بافيس" أنه يسهل التعرف على الآلية الدلالية عن طريق التحليل، ومن ثم إمكان الوصول إلى نتائج مقنعة.**

والثانى: يخضع للاشتقاقات السيما نطيقية Semantique وهو علم الدلالة، الذى يهتم بدراسة معانى الكلمات، وهو ما يؤدى إلى القول بأن التغير الدلالى ما هو إلا تغير فى المعنى؛ حيث تكتسب الكلمة – وفقا له – قيمة دلالية محددة أو جديدة، استناداً إلى عوامل نفسية ومنطقية ولغوية" [13].

ومن ثم فإن الرأى السابق يطرح جانباً مهما ومتغيراً فى "نظرية التلقى" خاصة بالآلية الثانية فى تفسير العمل – أقصد الاشتقاقات السيما نطيقية – أى علم الدلالة، وهى الإطار والخلفية والقيم المرجعية التى تختلف من متلق لآخر مما يترتب عليه تعدد تفسيرات القراءة وتعدد المعانى المراد استخراجها من العمل، ذلك أن قراءة النص ترتبط فى التفسير برغبة القارئ المتلقى وهى رغبة متحركة غير جامدة، أضف إلى ذلك أن العرض المسرحى يشرك المتلقى فى وضع المعنى، ويصبح هذا المعنى متغيراً طبقاً لتغيرات المجتمع.

أما الآلية الأولى فى التلقى والخاصة بالنص فإنه على الرغم من كل ما يحيط بها من اختلافات فإن التلقى عبر النص الثابت قد لا يفضى إلى تعدد التفسيرات خاصة وأن آلية قراءة النص وتفسيره مغلقة داخل حدود النص. أما الآلية الثانية المتعلقة بالجمهور المتلقى فهى متغيرة لكنها مفتوحة وعرضه للتفسيرات الاجتماعية المتعددة المتغيرة. ونظراً لثبات المعنى

وانغلاق آلية التفسير للنص الأدبى فإن "انجاردن" يستخدم آلية "التداولية" Pragmatic فى تحليل المعنى فى النص وعن تعريف ماهية "التداولية" يقول "باتريس بافيس" تمثل التداولية، أحد الاتجاهات الثلاثة الرئيسة التى تندرج تحت علم العلامات وتعنى التداولية أساساً بدراسة اللغة كما تستخدم فى الموقف اللغوى الفعلى؛ فهى تتم بين المخاطب addressar والحدود Constraints التى تحكم التواصل اللغوى بينهما" [14]

إن القراءة التداولية للنص تنطلق من علم السيميولوجيا وتعنى أساساً بالنص عن طريق آليات محددة تحكم عملية دراسة المعانى بطريقة آلية تحليلية ، والتلقى طبقاً لآراء "انجاردن" يعتمد فى تلقى النص على استخلاص المعانى وذلك انسياقاً مع كون النص يفرز مجموعة من الآراء المتوافقة يمكن عند تجميعها الوصول إلى إدراك للنص وتلقيه جمالياً داخل الدائرة المغلقة التى أعلن عنها "بافيس"، كما يمكن استخدام التداولية فى دراسة معنى المفردات، هذا بالإضافة إلى دراسة ماهية المتحدث والمخاطب وغرض الحديث، والمضمر منه ... الخ، ويمكن توظيف هذا كله عند تحليل النصوص الدرامية وعند تحليل الإخراج الدرامى باعتباره استراتيجية Strategy لفعل الكلام Speech act وتصفها آن أوبر سفيلد بأنها موقف التلفظ التخيلى يلتحم به موقف تلفظ مسرحى[15].

طرح "هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss نظريته فى "التلقى الاجتماعى"[*]مركزاً على آراء الجمهور المتلقى للابداع، ذلك أن "ياوس" يؤكد أن العمل الأدبى يؤثر فى القارئ وهو ما يعنى أن للعمل الأدبى متلقياً وأن أحكامه هى التى توضح أعمال المؤلف وتظهرها وتنشره بين المتلقين، ومن هنا نستطيع القول أن التلقى الاجتماعى عند "ياوس" يركز على الجمهور وعلى قراءتهم التأويلية، تلك القراءة التى لا تقتصر على القراءة بمعناها التقليدى، لكنها تهتم بتوحيد مفاهيم التلقى قبل قراءة العمل وذلك بنشر بعض المفاهيم حول العمل ومبدعه.

على أن ربط التلقى الاجتماعى بعصر معين وزمان ومكان معينين لا يعنى أن رأى المتلقين هنا صحيح دائماً، ذلك أن محاولة فهم النص من منطلق مؤثرات معينة تخص هذا العصر لا يعنى فهمهم النص إنما يعنى فهم آراء هذه المجموعة من المتلقين فيما يتعلق بموضوع الأدب ومضمونه .

على أن التلقى الإجتماعى كما طرحه "ياوس" يرتبط بزمان ومكان وظروف ثقافية محددة يؤكد أن التلقى سيتغير إذا ما مر وقت على هذا الإبداع وقد تتغير آراء المتلقين اللاحقين ويصبح رأيهم مغايراً لأصحاب

الرأى السابق، وهو ما يأتى متفقاً مع آراء "نومان" فى التلقى الاجتماعى، حين يعطى للنص الأدبى المكانة الأعلى من مكانة القارئ المتلقى وذلك حين يقول "إذا كان القارئ ذاتاً فاعلة فى عملية التلقى فهو أيضاً يصير ذاتاً مفعولاً بها، إذ يخضع لتأثير العمل الأدبى ... إن العمل الأدبى، يقوم بالهيمنة على القارئ كما يمارس القارئ سلطته على العمل الأدبى أى إن "نومان" يؤكد أهمية النص الأدبى أى أن يفهمه القارئ وكما يمارس القارئ سلطته على النص الأدبى فإن الثانى يفرض هيمنته على القارئ مما يجعله يفهم النص فهماً صحيحاً ولا يبتعد عنه.

وقد أثارت آراء "ايزر" فى نظرية التلقى الجمالى الكثير من الاهتمام من قبل الدارسين والنقاد؛ إذ تعد استمراراً وامتداداً لآراء "انجاردن" فى "التلقى الجمالى" خاصة وإن "ايزر" يوزع التلقى بين سلطة النص وسلطة القارئ حين يقول "يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى "قارئ مضمر و"قارئ فعلى": الأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنيه استجابة، تغرينا بالقراءة بطرائق معينة، أما القارئ الفعلى"فهو الذى يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد من أن تتلون حتماً بلون مخزون التجربة الموجود عند هذا القارئ" [16] هنا يقسم "ايزر" التلقى عند القارئ إلى مستويين: مستوى القارئ المضمر" الذى ينجح النص فى وجوده، ويعده ضمن شبكة ابنيه استجابة تعين من حوله على القراءة، أما "القارئ الفعلى" فهو الذى يستخدم خبراته السابقة وتجاربه عند قراءة النص لتكوين صورا ذهنية أثناء القراءة.

وقد حدد "ايزر" لهذا القارئ الفعلى" العليم بالنص مجموعة من الشروط يجب أن تتوافر فيه هى:

1- أن يتحدث اللغة التى بنى النص بها باقتدار.

2- أن يكون على علم تام بالمعارف الدلالية التى يأتى بها أى مستمع ناضج إلى هذه المهمة الخاصة بالفهم، وهو ما يشمل المعرفة، الميول المعجمية، والاحتمالات التنظيمية، والتعبيرات الاصطلاحية واللهجات المهنية وغيرها.

3- أن تكون له قدرة أدبية، فالقارئ الذى أتحدث عن استجابته هو "القارئ المطلع" الذى لا يعد قارئاً تجريدياً، ولا كائناً حقيقياً، بل هجيناً ... قارئا حقيقياً (أنا) يفعل كل ما يسعه ليكون مطلقاً"[17].

ومن ثم يفرق "إيزر" فى التلقى بين المتذوق والناقد المتخصص، ذلك أن الشروط التى حددها للتلقى تطالب المتلقى أن يتحدث باقتدار اللغة التى بنى عليها النص، وأن يلم بالمعارف الدلالية للنص وأن يتمتع بقدرة أدبية تتمثل فى اطلاعه وسعة أفقه، ولذا فإن "إيزر" بذلك يرى أن النص هو ساحة يكمن بها الاستجابة الجمالية إما التلقى فينشأ من آراء القراء واستجابتهم.

أثارت معايير توقعات النص – أو كما أسماها من قبل "ياوس" أفق التوقعات – الكثير من الخلاف بين الاثنين؛ إذ أجملها "ياوس" فى أن "الأفق الأصلى من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التى تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائى" [18] أى إن "ياوس" يرى فى قراءة العمل ما يخبرنا عن كيفية كتابة العمل ثم تقديمه وتقويمه وتفسيره تفسيراً مؤقتاً دون أن يحقق "أفق التوقعات" معنىً نهائياً مغلقاً للإبداع، بينما يرى "إيزر" فى أفق التوقعات" أن تحقيقه يبتعد عن القراءات التأويلية للمتلقين، ويتم على مستويين:

الأول يقوم رصيد المعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية بتقديم الخلفية التى يعيد القارئ تكوين النص عليها.

الثانى قد ترتبط التوقعات بالأعراف الاجتماعية والثقافية لجمهور محدد يوجه إليه النص عن عمد ... ويمكن رؤية هذا النوع الأخير فى الأدب التعليمى والدعائى منذ العصور الوسطى وحتى الوقت الحاضر، فيتم دمج أنساق الفكر المعاصر فى النص لكى يساعد على اتخاذ موقف توكيدى من الخلفية التى توفرها هذه الأنساق، وتؤدى مخالفة هذه المعايير الصريحة إلى التوتر بالطبع، لكنها هى نفسها لا تبنى موقف القارئ"[19]

ومن ثم فإن "ايزر" يركز على الخلفية الثقافية والأدبية والاجتماعية التى تعين القارئ على فهم النص وقراءته وتفسيره بما لا يتعارض مع توقعاته؛ حيث إن الفكرة التى يبنى عليها النص لابد أن تتوافق مع أفق التوقعات عند القارئ، وهو بطبيعة الحال مرسل من قبل المؤلف الذى راعى أن يتوقع القارئ عند قراءة النص الأفكار المتتالية التى ترد بالنص محققاً بذلك مقولة: إن المقدمات تؤدى إلى النتائج لذا فإن " ايزر" يجمع فى نظريته بين النواحى الجمالية والاجتماعية فى دراسة التلقى، وهو فى ذلك يعلى من شأن الناحية الأولى أكثر من الناحية الثانية ولا يقدم نصاً يتحقق

تلقيه ببيانات استبيانية – كما سبق أن ذكرنا – لذا يميل إلى آلية "التلقى الجمالى النابعة من الفلسفة الظاهراتيه".

وقد أكدت " نظرية التلقى" عند "ايزر" مقولة مهمة إلى جانب ارتكازها على "التلقى الجمالى"، وهى أن "النص يهيمن على عملية التلقى، ويحمل آليات تلقيه بداخله[20] أى إن النص يحدد نوعية التلقى وآلته التى تنبع من داخله مما يسهم فى توجيه يجعل المتلقى يستجيب لما أراده الكاتب من منطلق تطور فكر النص المتتالى؛ الأمر الذى يتخطى حدود القراءة نصاً وصولاً إلى القراءة عرضاً من خلال عناصر العرض المسرحى.

إن مقولة بعض كتاب المسرح التى مفادها أنهم يكتبون أعمالاً مسرحية للقراءة فقط أثبت النقاد عدم صحتها، وذلك اعتماداً على أن معظم من يكتب للمسرح لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحى سابق أى أن الكاتب المسرحى لا يكتب مسرحيته دون أن يتصور وهو يكتب خشبة المسرح فيضع تفاصيل لخشبة المسرح بما تحتضن من شخصيات وديكورات عناصر العرض المسرحى الأخرى كافة، بل إنه يتوقع ويشير صراحة فى بعض الأعمال المسرحية إلى كيفية تحقيق النص على خشبة المسرح.

إن تضمين النص بمستويين من مستويات الحوار جعلت "بافيس" والكثير من شراح السيميولوجيا يؤكدون أن النص الأصلى يترجم ويحقق الحوار المباشر بين الشخصيات بينما النص الفرعى- الإرشادات المسرحية – يؤكد أنها تحمل تصور المؤلف للعرض المسرحى – إعادة انتاج العمل – وهو ما يؤكده "مارتن اسلن" بقوله "على الرغم من احتواء النصوص غير الكلامية على كل ما يتعلق بالعرض المسرحى المفترض، فإنه يرى أن النص الدرامى يظل ناقصاً طالما أنه لم يتجسد على خشبة التمثيل[21] لكننى أرى أن الإرشادات المسرحية أو ما تسمى باللغة غير الكلامية أيضاً إنما تحقق للقارئ ما لم يشاهده فتحقق له مساحة التخيل المفترض للاستمتاع بما تعذر مشاهدته سواء لبعد المتلقى عن مكان العرض أم قدم العرض وتعذر مشاهدته، كما أن اللغة غيركلامية أيضاً تحقق للمخرج والممثل ومصمم الديكور ومبدع الاضاءة والعاملين فى العمل المسرحى جميعهم الكثير من الإرشادات والمعلومات التى تسهم فى حسن توظيف عناصر العرض المسرحى، وقد يرى بعض النقاد أنها غير ملزمة - وأنا لا اختلف مع هذا الرأى-، لأن مخالفة اللغة غير الكلامية تؤكد اطلاعى عليها وعدم موافقتها لرؤيتى الإخراجية مما يجعلنى أجئ برؤية أخرى تخالف ما جاء بين الأقواس.

مما سبق نستطيع القول أن ما تحدث عنه "انجاردن" ضمن "نظريته عن التلقى يؤكد أهمية النص الأدبى ومن بعد نص العرض المسرحى، وهو رأى وافقة فيه "باتريس بافيس" و"اوبر سفيلد" و "ايزر" وقد أكد الجميع أن المؤلف إنما يكتب عن عمد وهو عندما يحدد شكلاً للنص أو مكاناً للأحداث وشخصيات العمل إنما هو تحقيق مبدأ "القصدية" الذى يترتب عليه ما ذكرناه من "أفق التوقعات" وموافقة ما جاء بالعمل للمتلقى وصولاً إلى تحقيق "آلية للتلقى الجمالى" للعمل المبدع الذى تميز بأنه – خاصة النص – مغلق وأنه يشتمل على آلية تلقيه كونه – النص – يحتوى على إمكانات عرضه مسرحياً على اعتبار أنه إنتاج أولى للمتصور يأتى بعده إعادة إنتاجه من خلال العرض المسرحى.

اما عن علاقة "نظرية التلقى" بالنقد الظاهراتى "فهى قضية ترتبط ارتباطاً جوهرياً ببحث رواد النقد الأدبى الغربى طوال مراحل تطور المسرح عن منهج نقدى يصلح لأن يفسر النص بعد أن سيطر "النقد السياقى" على حركة الإبداع وصولاً إلى القرن العشرين وازدهار النقد الموضوعى الذى يعتمد على العلم فى تناول شرح الإبداع وتمثل ذلك فى الشكلانية الروسية، والبنيوية" و"علم العلامات" وصولاً إلى تيار ما بعد البنيوية" الذى تضمن دراسة التلقى إلى جانب "التفكيكية" متدثراً بتيار الفلسفة وهو ما دفع "رامان سلدن" إلى وصف ما حدث بقوله: إن الدافع الذى حول الاهتمام من موضوعية النص إلى ذاتية القارئ وصولاً إلى الفكر الفلسفى هو عدم ثقة النقاد والشراح بما وصل إليه حال النقد الأدبى الغربى؛ لذا توجه النقاد ودارسو المسرح إلى الفكر الفلسفى وهو ما جاء متوافقاً مع الاتجاه الفلسفى الذى يركز على دور القارئ فى تحديد معنى النص والعرض وهو ما اتفق على تسميته بالفينومينولوجيا أو فلسفة الظواهر.

يعرف محمد عنانى مصطلح الظاهراتيه Phenomenology بقوله "نشأت الظاهراتية فى كتابات "أدموند هيوسيرل" الفيلسوف الالمانى، الذى تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العلم فى وعى الإنسان ومن ثم فهى تنفى إمكان النظر إلى العلم باعتباره كياناً مستقلاً عن الوعى البشرى، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا به، ويعتبر"هوسيرل" أن الوعى هو وعى بشئ ما فى كل حالة[22] .

طبق "رومان انجاردن" علم الظاهرات الهوسيرلى فى درس الأدب إذ رأى أن "الأعمال الأدبية ملائمة تماماً للتناول الظاهراتى، لأن الشعور الذى يعمل على نحو مقصود ضرورى لإظهارها فى علم الوجود، ولا ينبغى أن ينشغل النقد بالعمل الأدبى بوصفه موضوعاً ولا بالقارئ بوصفه ذاتاً بل

بحقيقة أن العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعاً يعوض على الشعور" [23].

من القضايا المهمة التى تفرعت عن مصطلح " نظرية التلقى الجمالى" ومصطلح "استجابة القارئ" قضايا أولت موضوع الجمهور اهتمامها من بينها قضية "المسافة فى المسرح وجماليات استجابة الجمهور"، و "مصطلح اللذة الجمالية والجمهور"، و "التحليل الزمنى التعاقبى" و"التغذية المرتجعة" و"الاطار الداخلى والخارجى للمتلقى".

تحدثت دافنا بن تشايم Daphna Ben chain [24] عن المسافة فى المسرح ومدى تأثيرها على جماليات الاستجابة للجمهور، وأكدت أن " المسافة تمثل أمراً جوهرياً، فى الفن، والسؤال الذى تثيره كما تقول "بن تشايم" هو كيفية تأثيرها فى رؤية المتفرج وادراكه للفن المسرحى، ولعل هذه المسافة هى التى يبنى عليها المنهج الذى تعرض به المسرحية، كما تعد هذه المسافة أساسية فى تحليل تجربة الجمهور. ذلك أن تحليل تجربة "التلقى المسرحى الجمالى" لعروض المسرح التجريبى المعاصره، بخلاف تجارب "بريخت" من قبل أو تجارب "شكسبير" رجوعاً إلى رواد المسرح الأغريقى. ذلك أن هناك عروضاً مسرحية تطالب الجمهور بالمحافظة على هذه المسافة الفاصلة بين الخشبة والمتلقى – المسرح الملحمى وكل تجارب "بيتر بروك" – "جروتوفسكى" – "ارتو" وغيرها من التجارب – بل وتطالبه ألا يندمج وأن يعمل عقله فيما يراه دون أن يفقد متعة تخيله للعمل المسرحى غير أنه يدرك أن هذا العالم المتخيل هو عالم مسرح وليس الهدف هو الإندماج.

إما عن " مصطلح اللذة الجمالية والجمهور "فهى مسألة سهلة وصعبة فى الوقت ذاته على حد قول" أوبرسفيلد" التى تقول "يمكن للمرء أن يقول أى شئ تقريباً عن لذة المتفرج، ومن ثم قد تبدو اكثر الأطروحات تناقضاً وكأنها جميعاً صحيحة، ولذا يتسنى لنا الحديث عن لذة القبول ولذة النفور، لذة الفهم ولذة عدم الفهم، ولذة الإبقاء على مسافة ذهنية ولذة الانطلاق مع عواطف المرء، لذة متابعة قصة ما ولذة النظر إلى لوحة، لذة الضحك ولذة البكاء، لذة الحلم ولذة المعرفة، لذة الاستمتاع ولذة المعاناة، لذة الرغبة ولذة التحصن ضد الأهواء ويستطيع المرء أن يسترسل إلى ما لا نهاية فى لعبة التقابلات تلك" [25].

إن تحقق "اللذة الجمالية" للجمهور، المستقبل تتحقق من نوعية الصحبة إلى المسرح، ومن مجموعات العلامات المتولدة من مشاهدة

العرض وتحقق اللذة، أو قد تتحقق اللذة من رودود أفعال الجمهور عند مشاهدة مسرحية كوميدية وينتشر الضحك والتصفيق بين أرجاء المسرح من الجمهور حيث تنتشر عدوى الضحك من شخص لآخر، وقد تتحقق لذة المشاهدة فى شكلين: أولهما تجعل المتلقى يسترجع أشياء معينة فى حياته وقد تتحق اللذة من واقع مشاهدة المسرحية ومشاركة المتلقى فيها، وتورطه مما يترتب على ذلك حدوث عملية التأويل وتقول "أوبر سفيلد" فى هذا الصدد "إن اللذة المسرحية فى معناها الصحيح ليست إلا لذة العلامة، فهى من بين أشكال اللذة الأخرى أكثرها سيموطيقية، وذلك لأن العلامة هى ما يحل محل شئ ما بالنسبة لشخص ما تحت ظروف معينة.

تحدث "فيش" عن التحليل الزمنى التعاقبى "Diachronic" [*] لعملية التلقى وربط بينه وبين مفهوم الجماعة التأويلية، الذى يطرح مفهوم "مدام دى ستال" منذ القرن التاسع عشر والتى رأت فيه أن الأدب وتلقيه من قبل الجمهور والقراء يتغير بتغير المجتمعات وفق تطور ظروف المجتمع، وهو ما ضرب له "فيش" مثالاً بعرض مسرحية "حفل عيد الميلاد" لهارولد بنتر" حيث اختلفت آراء الجمهور المستقبل للمسرحية من مكان إلى آخر وهو ما جعل عملية التلقى تختلف زمنياً من خلال تعاقب الأزمنة.

وهكذا تحقق آراء "فيش" عن "التحليل الزمنى التعاقبى" إضافة "لنظرية التلقى" و"لنظرية استجابة القارئ" من خلال الربط ما بين الابداع – نصاً كان أم عرضاً – وبين المتلقى وهو جانب يأتى لكى يكمل جانباً آخر يتعلق بالجمهور والتلقى أقصد مصطلح "التغذية المرتجعة" الذى تحدثت عنه "سوزان بينيت" حينما أكدت أن "التغذية المرتجعة" و"المسافة على مستوى معين يمثلان أهم عاملين فى تشكيل الوعى الجمعى لجمهور المسرح" وإذا كان جمهور المسرح هو بمثابة وعى جمعى يتشكل من المجموعات الصغيرة التى تأتى إلى الحدث المسرحى، فهو أيضاً عدد معين من الأفراد، وكما أشارت التحليلات الخاصة بجمهور السينما فإن العديد من أشكال اللذة يتم الاستمتاع بها بشكل خاص وفردى[26] أى أن التغذية المرتجعة عند الجمهور المتلقى للعمل المسرحى تتحقق إما على مستوى النص أم من خلال تعليقاتهم وتعليقات النقاد على صفحات الجرائد، كما أن التغذية المرتجعة تتحقق أيضاً فى أثناء العرض المسرحى وبعده، وهذا يذكرنا بأن دور الجمهور لا ينتهى بنزول الستارة على العالم المتخيل فوق الخشبة، "فالتغذية المرتجعة" من قبل الجماهير من خلال التصفيق،

وكذلك ظهور الممثلين بعيداً عن شخصياتهم الدرامية ليتلقوا استحسان الناس أو استهجانهم تمثل تقليداً مسرحياً هاماً [27].

إن "التغذية المرتجعة" من قبل الجمهور تتحقق سلباً أو إيجاباً وبصورة سريعة لحظية، فالجمهور عندما ينتهى من مشاهدة العرض فإنه سرعان ما يقرر ما إذا كان العرض جيداً أم رديئاً أو مثيراً للرفض حتى إن بعضهم قد يزداد تصفيقه استحساناً أو قد يترك الجمهور بعضا رافضاً ما قدم، وقد يأتى رد فعله سريعاً فيغادر العرض قبل انتهائه.

وقد أثارت "سوزان بينيت" قضية الاطار الداخلى للعرض المسرحى والاطار الخارجى الخاص بالجماعة ذاتها، أى إن الابداع ينحصر مع التلقى فى جانبين يمثل الابداع على خشبة المسرح وهو يمثل "العالم المتخيل" من قبل المخرج والذى يسعى الجمهور لإن يتخيله ويعايشه وصولاً إلى الإطار الخارجى الخاص بالجماعة التأويلية، ومن هنا نستطيع القول إن تلقى الجمهور لهذا العالم المتخيل "فوق الخشبة وإدراكه لهذا العالم من خلال تجربة جماعية تقوم بتأويل العمل وتفسيره، بعد أن وافق العمل" أفق توقعات الجمهور" لما بين العمل والمتلقين من توافق ثقافى ومعرفى واجتماعى، وعندما يحدث التوتر للمتلقين تحدد ملامح العملية التأويلية.

يتحدث عصام الدين أبو العلا عن آليات التلقى النصية محدداً أنها تتم عن طريق رصد بعدين يتحققان فى الوقت نفسه:

الأول: دراسة النصوص الكلامية دراسة تحليلية وافية تلمس استراتيجيات التلقى فيه.

والثانى: يتجه نحو دراسة النصوص غير الكلامية ومحاولة الوصول إلى دراسة عناصر العرض المسرحى المفترض، مما تؤهل المتلقى لأن يسير خلال مسارات نصية محددة.[28]

إن الرأى السابق يتفق مع عنوان الدراسة الذى حدده عصام الدين أبو العلا حين أسماها "آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم" – أى إنه يركز فى المقام الأول على النص، لأن دراسة آلية التلقى النصية تمر بمرحلتين متلازمتين فيما يتعلق بلغة النص سواء كانت اللغة هى نص الحوار بين شخصيات المسرحية أم دراسة النصوص غير الكلامية وتحليلها وهى الإرشادات المسرحية الواردة بالمسرحية فى أماكنها المتعددة، وهى تعد مجالاً خصباً يسمح للقارئ بوضع تصور مبدئى لعناصر العرض المسرحى

المفترض، وهى تسهم فى تأهيل المتلقى لان يسير فى خط محدد للوصول إلى طبيعة التلقى ونوعيته.

يسعى الباحث من خلال تحليل النص المقترح الوصول إلى آلية التلقى الجمالى للنص محققاً " قصدية" المرسل – أى المؤلف – التى تؤكد بطبيعة الحال أن النص يتضمن النصوص الكلامية وغير الكلامية المفترضة، بما تؤهل المتلقى لأن يسير خلالها وصولاً لاعماق النص والعرض.

تعتمد دراسة تحليل هذه المسرحية سيميولوجياً على عناصر عدة تمثل فى مجملها البنية الدرامية للمسرحية، وهذه العناصر هى:

أ- الفعل والزمن

ب- مستويات بناء الشخصية

ت- أنماط اللغة ووظائفها.

تأتى المرحلة الثانية للوصول إلى طبيعة آليات التلقى التى تتحقق من خلال المسرحية وذلك اعتماداً على قراءة نص المسرحية قراءة تشمل الحوار المسرحى بين الشخصيات والحوار الفرعى – الإرشادات المسرحية – الذى يصف من خلاله المؤلف الامكنة والأزمنة والأفعال وطبيعة الشخصيات وغيرها وصولاً إلى طرح شكل متخيل لإخراج المسرحية على خشبة المسرح، ولكى تتحقق عملية تجسيد المسرحية على خشبة المسرح من خلال سينوجرافيا مفترضة تتضمن ما يأتى:

1- أ- منصة التمثيل

ب- جسد الممثل

ت- الديكور والاكسسوار

ث- الإضاءة والمؤثرات.

2- دراسة ملامح أداء الممثل من خلال:

أ- الأداء الصوتى

ب- الأداء الإيمائى

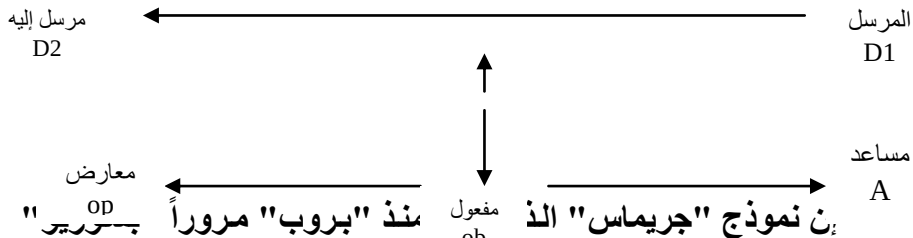
ت- الأداء الجسدى.

3- دراسة ملامح الحركة المسرحية والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

ونظـراً لأن الدراسـة تنصـب علـى المرحلـة الأولـى – أقصـد التلقـى الجمالى النصى – فإن التحليل السيميولوجى للنص سيرتكز على رؤى كل من انجاردن وإيزر وجريماس وبافيس وأن أوبر سفيلد ومناهجهم.

يلعب الفعل والزمن المسرحى دوراً مهماً فى بنية النص المسرحى، ذلك أن تنامى الحدث المسرحى وتطوره اعتماداً على فعل محدد أمر يسهم بدوره فى التفريق بين العمل المسرحى وسائر أنواع الابداع الأخرى، ذلك أن الفعل (الحدث) يتميز بأنه متغير ومتنامٍ وهو ما يسمح بانتقاله – متضمناً معنى تطور الحدث والفعل – من موقف إلى آخر بطريقة منطقية، ومن ثم فإن الفعل المتغير المتنامى عندما يحدث يشغل مساحة زمنية تجعل من الكلمة والجملة والمشهد والفصل والمسرحية أهم الأدوات والعناصر التى نقول بعدها إن المسرحية تستغرق ثلاث ساعات أو أقل أو أكثر.

طرح "جريماس" نموذجه المعروف "بالنموذج الفاعلى" الذى طورته "أوبر سفيلد" جاعلة الفاعل هو الوظيفة التى يحركها الثنائى: المرسل / المرسل إليه والذى تضمن ستة عناصر هى:



إن نموذج "جريماس" الذ منذ "بروب" مروراً بـ "تودوروف" وصولاً إليه ثم ما أدخل عليه من تعديل على يد "أوبر سفيلد " إنما يؤكد أن هذا النموذج مرن يتحمل إدخال بعض التغيرات عليه وفقاً للموقف الذى يمكن أن يسمح بإدخال تعديل جديد يوافق هذا الشكل المطروح وعليه فليس هناك ما يمنع من تحريك نقاط هذا النموذج الست، بحيث يصبح من الممكن أن يتم تبادل الوظائف بين المرسل والمرسل إليه وباقى العناصر الست.

وقد تحدثت "أوبرسفيلد" عن النموذج الفاعلى وأكدت أن نموذج الفاعلين لا يمكن أن يتوحد مع الشخصية لأنه:

1- من الممكن أن يكون الفاعل مجرداً (المدينة – ايروس – الله – العربة) وأن يكون شخصية جمعية (الكورس القديم – جنود الجيش) أو مجموعة من الشخصيات (من الممكن أن تكون هذه المجموعة معارضة للذات الفاعلة أو لفعلها " .

2- من الممكن أن تتحمل الشخصية فى الوقت نفسه أو تباعاً وظائف عدة فاعلة مختلفة.

3- من الممكن أن يتغيب الفاعل عن خشبة المسرح، ولا يدخل وجوده النصى إلا فى خطاب الذوات الفاعلة المخبرة الأخرى (المتكلمون) بينما لا يكون هو نفسه الذات الفاعلة المخبرة قط .

أما عن عامل الزمن فى المسرحية فهو جزء مهم فى بنية أحداث المسرحية وقد شهد عنصر الزمن دراسات كثيرة حاولت أن توضح علاقة الزمن بنبية النص، تحدث "أرسطو" منذ قديم الزمن عن هذا العنصر وأكد أن الزمان يرتبط بالحركة والقوة والفعل كما يرتبط ايضاً بالمكان[29].

تركز هذه الدراسة على آراء علماء السيميولوجيا عن مفهوم الزمن وكيفية تطويعه وتوظيفه فى العمل المسرحى، فيقول "دى سوسير" "إن اللغة أساساً نظام سمعى؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن، فبينما يستطيع التصوير أن يعرض عناصره ويرتبها فى الوقت نفسه، يفتقر التفوه اللفظى إلى هذا النوع من التزامن، ويضطر إلى تقديم عناصره بنظام أو تسلسل معين مهم هو الآخر، وباختصار يمكن القول: إن نمط هذه العلاقة بين الدال والمدلول هى علاقة تسلسلية فى طبيعتها" [30]

وعليه يلعب الزمن دوراً أساسياً فى اكتمال تحقق العلامة المشتملة على الدال والمدلول، ذلك أن دال الزمن داخل النص المسرحى دال غير مباشر ومهم ولأن عناصر مصيرية مثل الايقاع والسكتات والنطق، على مستوى العرض يصعب إدراكها، أكثر مما يصعب إدراك العناصر القابلة لاكتساب الخاصية المكانية، إننا هنا نواجه مشكلة علمية تواجهها العلوم الإنسانية كافة : من السهل إدراك أبعاد الفضاء أكثر من إدراك أبعاد الزمن"[31]

وبناء على هذا فإن الزمان فى المسرح لا يمكن إدراكه بسهولة لا على مستوى النص ولا على مستوى العرض، لان الدال الزمنى للنص يشير إلى " زمن منقول" يقدمه العرض بوصفه انتقالاً للآن : هنا إذن فالزمن الذى نستشفه من النص المسرحى يشير لا إلى زمن العرض الواقعى وإنما إلى زمن متخيل يقفز من نقطة إلى أخرى ولا يعد زمن العرض " فترة زمنية " أو إحساساً بالوقت بالنسبة للمتفرجين إلا بواسطة علامات العرض" [32]

أما عن الزمن فى العرض المسرحى فهو " زمن معيش بالنسبة للمتفرجين، زمن تعتمد فترته على ظروف العرض الاجتماعية الثقافية بشكل

وثيق. إن العرض هو كسر لنظام الزمن، العرض زمن احتفال أياً كانت صيغة أو طبيعة الاحتفال المدرج أو غير المدرج فى الاحتفالية"[33]

وفى رأيى أن زمن النص وزمن العرض يختلفان، ذلك أن زمن النص منقول من قبل المخرج على خشبة المسرح وذلك من خلال أدوات تجسيد الزمن أى مجموعة علامات العرض من اضاءة وملابس – ملابس النوم غير ملابس الاستيقاظ مثلاً – ديكورات – مؤثرات صوتية إلخ، أما عن الإرشادات المسرحية فى نص المسرحية فهى تشير إلى مرور الوقت وتقدم الحدث أثناء الحدث نفسه وذلك عن طريق تغير الفصول، وتغير الساعات أى مرور الزمن من النهار إلى الليل وبالعكس، تغير الديكور إشارة إلى مرور الزمن أو تغير المكان، ومن ثم فإن كل تغير فى الديكور يعنى انتقالاً فى الزمان.

وتشير "أوبرسفيلد" إلى جوانب أخرى مثل خطاب الشخصيات الذى يخبرنا بتقدم الحدث وسير الزمن، مثل كلمة "غداً أو بعد الظهر أو بعد أن استيقظ من النوم أو الاسبوع القادم" وهكذا، كذلك فإن الدالات الزمنية لنهاية الحدث أو الأحداث النهائية مثل الموت أو الزواج، أو الحرب أو ولادة الأولاد كلها تشير إلى معنى الزمن.

وعلى أية حال فإن مجمل القول أن المسرحية تحمل بداخلها نوعين من الزمن، أولهما الزمن الواقعى الحقيقى وهو زمن عرض المسرحية الذى يدركه المتلقى بالمشاهدة، وثانيهما هو الزمن الفنى وهو زمن الاحداث المسرحية الخيالية، وإذا كان زمن المسرحية – العرض – مرتبط بإنتاج النص وتحويله إلى صورة بصرية مرئية، فإن الأمر يختلف مع النص المسرحى الذى يمكن التعرف بعنصر الزمن فيه من خلال إرشادات المؤلف المسرحية أو من خلال حوار الشخصيات.

أما عن دراسة الفعل الدرامى والزمن دراسة سيميولوجية من خلال مسرحية "اللصوص" للكاتب الألمانى "فريدرش شلر" فإننا نتعرف بداية على تاريخ البدء فى كتابة المسرحية وهو عام 1777 وقدمت على المسرح لأول مرة فى 13 يناير عام 1782 فى مسرح "ما نهيم القومى"، ولقيت اقبالاً منقطع النظير، وقامت فرقة مسرحية ممتازة بتمثيلها وضمت الفرقة " السيدة توسكانى " فى دور "أماليا" ومثل بك Beck دور كارل، ومثل" أفلند "Affland" دور " فرانتس " واستمر تمثيل المسرحية قرابة خمس ساعات ثم اعيد تقديم المسرحية مرة أخرى فى "ما نهيم" فى 29 يناير، ثم ثلاث مرات بعد ذلك خلال عام 1782، وقبل 15 يناير عام 1786 مثلت عشر

مرات، وفى 24 مايو عام 1782 قدمت فى "ما نهيم" وفى هذه المرة عوقب من قبل دوق فورتمبرج واستقر فى ما نهيم [34]

كتب "شلر" المسرحية فى خمسة فصول تمثل فى مجملها البناء الخارجى للنص، وقد اشتمل الفصل الأول على ثلاثة مناظر، والفصل الثانى على ثلاثة مناظر أيضا، أما الفصل الثالث فقد اشتمل على منظرين، واشتمل الفصل الرابع على خمسة مناظر وأشتمل الفصل الخامس والأخير على منظرين فقط.

أما عن البناء الداخلى للنص فيتكون الفعل الدرامى من خمسة مراحل : تتكون المرحلة الأولى من أحداث الفصل الأول بعد أن حاك "فرانتس" المكيدة لاخيه "كارل" ليشى به عند والده وأنه انصرف إلى ملذاته وأنه تسبب فى إلحاق العار باسم عائلة والده مما دفع والده إلى إرسال رسالة إليه يصب فيه جام غضبه وينزل عليه اللعنات .أما المرحلة الثانية فتمثلت فى محاولات "فرانتس" اقناع "أماليا " بموت " كارل " وأنه أوصى له بالسيف الخاص به وبرعاية " أماليا " وحاول أن يتودد إليها بكل السبل، كما دفع "فرانتس" "بهرمن" إلى معركة الغيرة والحب بينه وبين "كارل " على حب " أماليا "، حيث أبلغ " هرمن " الوالد بمصرع ابنه "كارل" فى معركة "براج" وتشمل المنظر الثالث من الفصل الأول وطوال المنظر الأول والثانى والثالث من الفصل الثانى إلى المنظر الأول من الفصل الثالث؛ اما المرحلة الثالثة فتمثلت فى محاولة "فرانتيس" التخلص من والده كما نجح من قبل فى إقناع الوالد بفساد اخيه ثم موته وتشمل هذه المرحلة المنظر الأول والثانى والثالث من الفصل الثانى وصولاً إلى المنظر الأول من الفصل الثالث؛ حيث يعلن " هرمن "لأماليا" أن "كارل" حى وان الأب "مور" الآخر حى .

أما المرحلة الرابعة فتتمثل فى تحول " كارل" من شاب يرتكب بعض الاخطاء ولها ما يبرها حيث إن هذه هى حياة الشباب من اللعب واللهو، لكن أخيه "فرانتس" استغل غضب الأب على ابنه مما دفع "كارل" الذى كان ينتظر رسالة عفو من أبيه إلى السخط على سوء النظام الاجتماعى برمته وتحوله على يد أصحاب السوء إلى زعيم عصابة وتشغل هذه المرحلة من المنظر الثانى من الفصل الأول وصولاً إلى المنظر الثالث من الفصل الرابع بعد أن تتكشف له الحقائق ويعلم بما فعله " فرانتس" ويقرر أن يقتله لكنه بغير رأيه.

أما عن المرحلة الخامسة والأخيرة فتتمثل فى مشاعر الحب التى ربطت بين "كارل" و" أماليا" وأسباب انتهاء هذا الحب العنيف بينهما بأن يتخلص "كارل" من " أماليا" بأن يؤكد لها أنه أنغمس فى حياة المؤامرات والسرقات مع اللصوص وأنه حاقد على المجتمع وعلى والده وعلى " أماليا" لذا يقرر فى النهاية قتل والده ثم قتل حبيبته "أماليا".

وتشمل أحداث هذه المرحلة الفصول من الأول إلى الأخير، ليعلن "شلر" صراحة أن "كارل" قد تدنس ولا يمكن أن يعود لطريق الخير؛ لذا يقرر التخلى عن قيادة العصابة ويسلم نفسه للعدالة فربما يكفر عما ارتكبه من آثام.

وعليه يمكن تمثيل أحداث المراحل الخمس خلال النماذج الآتية:

المرحلة الأولى:

المرسل (فرانتس) ← الفاعل (فرانتس) ← المستقبل

(الوالد مور) ←

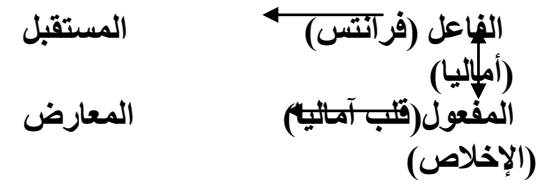
المساعد (هرمن) → المفعول (الحقد) ←

المعارض(السلبية)

يوضح النموذج السابق أن "فرانتس" يسعى لتوصيل رسالة مضللة إلى والده "مور" هدفها الإساءة إلى مكانة أخيه وسمعته عند والده ليفسح لنفسه المجال للحصول على كرسى العرش وعلى قلب " أماليا" ومن ثم يصبح "فرانتس" هو الفاعل ويصبح الحقد والغيرة هما المبحوث عنهما، أما مستقبل الرسالة فهو "مور" والدهما المضِّلل والمغرر به.

ويكشف هذا الموقف كيف أن "الوالد مور" لم يجتهد ليتحقق من صدق كلام "كارل" ولا من رؤية الرسالة حقيقية كانت أم مزورة، كما أنه لغضبه من ابنه تمادى فى فقدان عقله وسلبيته وهما يمثلان العامل المعارض، كما أن "مور" لم يفكر فى طبيعة شخصية "هرمن" الذى ينتمى إلى أجواء الزنا فهو ابن زنا لرجل نبيل تجرى فى دمائه صفات الخيانة والخزى مما جعله المساعد المناسب لأجواء الخيانة والحقد .

المرحلة الثانية:



يعلم " فرانتس مدى حب " الوالد مور" لابنه المدلل " كارل" وينجح فى إزاحته عن طريقه بعد أن وشى به عند والده، ولا يكتفى " فرانتس" بذلك بل سعى عند "أماليا" ويتودد إليها ويعرض عليها حبه أكثر من مرة لكنها تصده وتعلن حبها " لكارل" مما يجعله يشتاط غيظاً ويهددها بأنه سوف يدعها فى دير ليتخلص منها. وخلصة القول إن "فرانتس" هو المرسل وهو الفاعل فى الوقت نفسه وإن المستقبل هى "أماليا" لكنها لا تصدق رسالته وأن صدقت فهى لا تزال وفيه لحبيبها وإن تحركت مشاعرها بعد أن تقابل "كارل" المتنكر فى شخصية "الكونت براند" ، أما " هرمن" فهو الذى ساعد " فرانتس" فى اتمام مؤامرته عندما أعلن للاب "مور" ولها بطبيعة الحال موت "كارل"، غير أنه يتراجع عن موقفه المساعد " لفرانتس" عندما يجئ ويبلغ "أماليا" بأن "كارل" لا يزال حياً وكذلك "الأب مور" أما المعارض لتصديق هذه الرسالة وقبولها فهو صدق "أماليا" وإخلاصها لحبيبها "كارل" أما عن المفعول المرتجى من هذه الرسالة فهو الحصول على قلب " أماليا" ونسيانها حب "كارل"

المرحلة الثالثة:

سعى "فرانتس" فى المرحلة الثالثة الى التخلص من الأب "مور" وذلك بعد أن حاول أن يحزنه بابلاغه بموت "كارل" مما يشيع اليأس فى نفسه فيموت نكداً، ثم يأخذه سراً إلى قلعة بعيدة ويتركه هناك ويشيع بين الناس أنه مات فيصبح " فرانتس" هو المرسل وهو الفاعل أيضاً أما المستقبل فهو الأب "مور" الذى انخدع فى ابنه " فرانتس" وسار معه إلى هذا المكان "القلعة"، أما المساعد والمعارض فى الوقت نفسه فهو "هرمن" الذى صدق "فرانتس" وساعده على أمل أن يحتفل بزفافه على "أماليا" غير أن "هرمن" بعد أن يشاركه ويساعده فى المنظر الأول من

الفصل الثانى، سرعان ما يتراجع ويتحول إلى معارض لما يحدث فى المنظر الأول من الفصل الثالث ويكشف سر "فرانتس" أما المفعول به هو ازاحة الأب " من طريقه – " فرانتس " والحصول على الحكم والسلطان والأطيان بعد التخلص من الوالد.

المرحلة الرابعة:

فى هذه المرحلة نشهد ما حدث "لكارل" منذ بداية المسرحية؛ حيث غدر به اخوه "فرانتس" مما جعله يصبح صاحب رسالة يسعى من خلالها إلى إثبات سخطه على المجتمع وعلى قوانينه وهنا يصبح المجتمع هو المستقبل، أما الفاعل فهو أفراد العصابة حيث يقومون بممارسات السرقة والقتل من أجل تحقيق مفهوم الانتقام الذى يعد هو المفعول فى هذه المرحلة، أما عن المساعد فى وصول "كارل" إلى هذه الحالة فهو "فرانتس" الذى دفعه بحقده ومؤمراته إلى أن يغضب عليه والده ويلعنه مما جعله عرضه للضياع مع أفراد العصابة، أما المعارض لكل ذلك على طول الخط فهى " أماليا " التى تعلن له صراحة – عندما اتهم بنفسه بأنه قاتل – أنه برئ مما يعلن وأنه رجل مستقيم طاهر.

المرحلة الخامسة

تحقق المرحلة الخامسة من خلال النموذج الفاعل أقصد رسالة الحب التى يرسلها "كارل" إلى " أماليا" وإلى "الاب مور" وإلى أخيه "فرانتس" الذى عفا عنه ولم يقتله وتستقبل رسالة الحب " أماليا" منذ بداية المسرحية وتدرك مدى حبه لها وتظل وفية له ولما قطعته على نفسها من عهد الاخلاص، أما أفراد العصابة فقد كانوا عقبة فى سبيل اتمام هذا الحب فكانوا هم الفاعل كما كان "كوزنسكى" الشاب الذى تعرض لما تعرض له "كارل" من ظلم، أما عن المفعول فكان العدالة التى لابد من أن تتحقق من أجل استقامة الحياة، ومن ثم فإن القانون يعد هو المعارض لإتمام هذا

الحب لأن المحب أخطأ فى حق القانون والمجتمع، لذا فإن رسالة " كارل " لا تتحقق ويعاقب "كارل" "أماليا" بأن تموت من أجل إنقاذها من التدنيس .

أما عن الزمن الدرامى فى العمل المسرحى فهو "خالق الإحساس بالإيقاع ويفيد هذا الأخير فى العامل الدلالى من ناحية العامل النفسى من ناحية أخرى، فالإيقاع يمكن أن يكشف عن السعادة كما يكشف عن التوجس والخيفة، أو قد يكشف عن الحزن والإيقاع هنا له وظيفته الدلالية، بوصفه وحدات فاعلة[35] فى الزمن، كما يساعد فى تهيئة الجمهور لنمط خاص من أنماط تلقى العمل المسرحى. أما عن الزمن الدرامى فى هذه المسرحية فقد صرح المؤلف فى تعريفه شخصيات المسرحية أن الأحداث تجرى فى ألمانيا وتستمر نحو عامين.

لكن المؤلف لم يحدد لكل فصل من فصول المسرحية زمنا معينا سوى بعض الاشارات إلى الليل، وتعاقب الأحداث زمنياً.

والواقع أن المتصفح لارشادات الفصل الأول يعلم أن الأحداث تدور فى قصر "الكونت مور" ويبدو أن القصر يظل دالاً متحققاً طوال فصول المسرحية مما يؤكد وحدة المكان، أما عن الزمان الذى استغرق – كما سبق أن أشرت – عامين فلم يصرح المؤلف به ولا بتطوره من خلال تقسيمات الفصول والمناظر.

وتستمر أحداث المسرحية فى الفصل الثانى فى القصر خلال المنظر الأول والثانى الذى يرد به ما يشير إلى نوم " الكونت مور" لكنه لا يصرح أنه نوم بالليل، وتتابع الأحداث تحركها وتدفقها إلى الأمام؛ حيث تقوم " أماليا " بالعزف على البيانو، وهكذا ينتهى المنظر الثانى دون أن يشير المؤلف ولا الإرشادات إلى زمن الاحداث أو ما يدل على الليل والنهار وصولاً إلى المنظر الثالث، حيث تنتقل الأحداث إلى غابة بوهيميا ، غير أننا لا نعلم كم مضى من الوقت ولا كم ستستغرق الأحداث القادمة، فقط نعلم أن زمن المسرحية يستمر عامين.

وفى المنظر الثالث يرد على لسان " اشبيجلبرج "- أحد أفراد العصابة- حين يتحدث مع "راتسمن" - وهو من أفراد العصابة أيضاً - وهو حديث يدل على الود بينهما ويرد فى حديث "اشبيجلبرج " ما يشير إلى شنقه – كما ظن القائمون على تنفيذ الحكم لأنه هرب – منذ ثلاثة أشهر وهذا هو الكلام الصريح الذى يدل على عنصر الزمن.

وفى الفصل الثالث الذى اشتمل على منظرين، لم يحدد المؤلف زمن الأحداث إلا فى المنظر الثانى؛ حيث يشير "كارل" أثناء حديثه مع " أشفارتس" – أحد أفراد العصابة – حيث اجتمعا على ضفاف نهر الدانوب إلى مغيب الشمس وأنهما مقبلان على الليل ويتطور الحديث إلى أن يعلن " كارل" أنهما لابد أن يصلا إلى " فرنكونيا " فى ظرف ثمانية أيام.

وفى الفصل الرابع يعود "كارل" و"كوزنسكى" - أحد أفراد العصابة إلى القصر – قصر" الكونت مور" – وطوال المناظر الخمسة لم يحدد المؤلف ولم يضمن أيضاً مقدمات الفصول ولا المناظر ما يشير إلى زمن أحداث المسرحية، لكنه فى إرشادات المنظر الخامس فقط يصرح بأن الأحداث فى غابة مجاورة، حيث يعسكر اللصوص ليلاً وتستمر الأحداث إلى إلى لحظة النوم ويخاطب اللصوص القائد بقولهم:

(يرقدون على الأرض وينامون) (صمت عميق) [36]

وفى الفصل الخامس تدور الأحداث فى القصر، حيث منظر غرف كثيرة. وليل دامس، "دانيل" (يدخل ومعه مصباح وحقيبة " [37] تشير الإرشادات هنا إلى أجواء الليل وإلى استخدام " دانيل " المصباح لينير الغرفة ، ثم عندما يأوى إلى مخدعه يطفئ المصباح، ويرد فى هذا المنظر الأول كلمات عدة تشير إلى الزمن:

- يطفئ مصباحه.
- هيا أشعل النور.
- حارس الليل قد أعلن أن الساعة هى الثانية.
- ماذا ! هل تدور هذه الليلة حتى يوم الحساب.

تستمر أحداث المنظر الثانى فى مكان أحداث المنظر الأخير من الفصل الرابع نفسه حيث "كارل" "والأب مور" واللصوص يروحون ويغدون فى الغابة دون أن تشير الإرشادات ولا حوار الشخصيات إلى زمن الاحداث وتنتهى المسرحية التى استغرقت عامين.

إن النظر إلى الأحداث التى استغرقت عامين يحقق لدى المتلقى مبدأ المعقولية واقتراب الزمن المسرحى من الزمن الواقعى؛ حيث إن تحول "كارل" من الخير إلى الشر، وانغماس "فرانتس" فى الشر يظهر ويتجسد مع "كارل" و"الأب مور" و "أماليا" غير أن السؤال الذى يطرح نفسه هنا هل قصد المؤلف أن يكون المتلقى قارئاً أو مشاهداً أو الاثنين معاً؟ إن

الباحث يرجح أن يكون المؤلف قد قصد المشاهد المتلقى فى المقام الأول أكثر من القارئ خاصة وأنه سعى إلى تقديم المسرحية أكثر من مرة فى مسارح ألمانيا خاصة بعد أن حظيت بترحيب من قبل الجمهور المتلقى.

غير أن المؤلف وإن كان قد ركز على الجمهور المتلقى فإنه أيضاً حرص على المتلقى القارئ خاصة فى وصف كثير من تفاصيل الأحداث وإن كان عنصر الزمن لم يحدد بشكل واضح وترك العنان للقارئ والجمهور كى يشكل هو ويحدد توقعاته لزمن أحداث المسرحية.

ويرجح الباحث من خلال الفعل الدرامى الذى مال المؤلف إلى تجسيده فوق خشبة المسرح أكثر من سرده على لسان الشخصيات، أن هذا الفعل الدرامى احتوى على آليات تلق تستهدف المتفرج أكثر من القارئ.

وقد أثار النقد المسرحى المعاصر قضية مستويات بناء الشخصية فى النص المسرحى من منطلق النظريات النقدية المعاصرة خاصة القراءة السيميولوجية للشخصية المسرحية، ذلك أن " آن أوبر سفيلد " قد حددت نوعية من الشروط لابد من توافرها عند القيام بعملية تحليل الشخصية سيميولوجيا وهى:

1- يجب النظر إلى الشخصية بوصفها كلاً مهما اختلفت مباحث دراستها.

2- تختلف مباحث تحليل الشخصية وفقاً للحظة التاريخية المسرحية.

3- ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت [38].

ومن ثم فإن الرأى السابق يؤكد ضرورة التكامل مع الشخصية المسرحية بطريقة كلية دون تفتيت مراحل تطورها أو تقسيم ردود أفعالها إلى أجزاء؛ ذلك أن الشخصية المسرحية التى نقدمها من خلال مسرحية " اللصوص" تطرح شخصيتين أساسيتين هما "كارل" و"فرانتس" وعند تحليل أبعادهما فلابد من أن نضع فى الحسبان الظروف التى مر بها كل منهما دون أن نفصل الشخصية عن اللحظة التاريخية التى عاشتها لكى تصبح على هذا الحال، ومن ثم فإن الشخصية المسرحية وجدت فى سياق محدد من قبل المؤلف بأقوالها وأفعالها ومن هنا عند محاولة عزل شخصية " فرانتس" عن سياق المسرحية فإن هذا لا يعطينا تحليلاً دقيقاً لحقيقة الشخصية باعتبارها كلا.

تتواجد الشخصية فى مستويين داخل العمل المسرحى الأول يتمثل فى كونها شخصية مسرحية نصية قدمها المؤلف وتصور لها وجوداً محدداً من الممكن أن يظل كما هو نصاً، غير أن تقديم المسرحية عرضاً يضاف إليه الكثير من إضافات الممثل، ولعل هذا القول يتفق مع رأى "أوبر سفيلد " عندما تقول " الشخصية المسرحية فى أزمة وليس هذا بمستحدث، ولكن من السهل أن نرى أن الأمر يزداد سوءاً، فهى منقسمة مفتتة مبعثرة بين مؤدين عدة ، مشكوك فى خطابها، مزدوجة ومتفرقة وليس ثمة أهوال لم تخضعها لها الكتابة المسرحية أو الإخراج المعاصر[39] .

لأن الشخصية المسرحية عند تقديمها وأنا أتفق مع هذا الرأى بين أكثر من مؤد ثم يختلف خطابها، وعلى سبيل المثال فإن أداء " فرانتس" على خشبة المسرح يختلف ويتفتت حسبما يكون موقف الشخصية ونوعية خطابها، فعند حديثه مع والده عن "كارل" يأتى الخطاب محملاً بمحاولة إثبات تهوره واندفاعه مما يترجم حقده عليه، وهو ما يختلف عندما يتحدث إلى " أماليا" عن حبه لها وتوددة إليها.

وقد يختلف الرأى النقدى حول أداء بعض الممثلين لشخصيات مسرحية بعينها، ذلك أن خطاب الشخصية يجسد فعلها ويكمل كلامها وفعلها فكرة محددة يطرحها المؤلف وعليه، يتباين الأداء من ممثل إلى آخر للشخصية نفسها مما يجعل أداء "هاملت" ، "شكسبير" يختلف عن أداء "هاملت" فى القرن العشرين فى أوروبا .

كما تختلف وظيفة الشخصية المسرحية الأجرومية [40] داخل النص المسرحى طبقاً لطبيعة خطابها، كونها فاعلاً يحمل رسالة من خلال خطابه المسرحى يتلقى هذه الرسالة مستقبل، وعليه يصبح خطاب الشخصية متحققاً من خلال الفاعل – الشخصية – جنباً إلى جنب مع مجموعة الشخصيات الأخرى التى يتم بوساطتها طرح الخطاب، فعند قراءة مسرحية "اللصوص" نرى "فرانتس" يحمل خطاب محدد، هذا الخطاب يتحقق بوساطة إسهام شخصيات أخرى فى طرحه وتأكيده مثل "هرمن" و "مور الأب" بضعفه وسلبيته.

وقد حدد " باتريس بافيس" أربعة مستويات تتواجد فيها الشخصية داخل العمل المسرحى سواء على مستوى النص أم على مستوى العرض، هذه المستويات الأربعة هى :

1- مستوى البنية الأولية: الحامل للمعنى الذى يحتوى علاقات التناقض، التضاد، التضمين، بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقى السيميولوجى كما قدمه "جريماس" عام 1966، 1970 .

2- مستوى العوامل : وفيه تكون العوامل عامة غير مادية وغير إنسانية، مثل السلام – الحب ... الخ، والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى النظرى / المنطقى فى وحدات منطقية ، منظمة، مكونة حدثاً أو سرداً.

3- مستوى الشخصية: عبارة عن وحدات فاعلية مصورة، لها وجود داخل المسرحية، والشخصية هنا بمفهومها التقليدى.

ويمثل المستوى الوسيط بين المستويين الثانى والثالث – هو مستوى (الأدوار)، وهى وحدات تصويرية عامة، مثل: الجبان، الخائن... إلخ.

وينتمى الدور – أيضاً – للبنية النصية (مثل ترتوف وهو نوع معين من الخونة).

4- مستوى العرض المسرحى: أو مستوى الممثل بمفهومه التقنى، كما تؤدى أدوارهم بوساطة ممثلين حقيقيين[41].

ومن واقع نموذج العوامل الذى طرحه " بافيس" يمكن القول إن الشخصية الرئيسة لمسرحية " اللصوص" من قبل "جريماس" و" أوبرسفيلد" هى شخصية "فرانتس" الذى سعى إلى التخلص من "كارل" والحصول على حب " أماليا " وقلبها هو شاب شرير تمكنت منه الرذيلة، إنه نموذج الإنسان الذى نمى عقله على حساب قلبه، ونمط المستهتر بالقيم الذى لا يقدس أية قيمة، لا فى هذه الدنيا، ولا فى الأخرة، ويرتبط " فرانتس" بعلاقة غيرة ورفض لاخيه، "كارل" الذى سيؤهل له مملكة أبيه وأمواله وقلب "أماليا"، أما عن "كارل" فهو شاب يكبر "فرانتس" بقليل، غير أنه الولد المدلل الذى انصرف إلى ملذاته بدلاً من تركيزه على دراسته، ومع ذلك ينتظر أن يعود ملك والده وقلب " أماليا".

وقد غلب على أداء شخصيات المسرحية فى معظم مواقفها صفة التجسيد المرئى لمشاهد المسرحية؛ فمنذ بداية المسرحية يجتمع "فرانتس" مع " "الأب مور" فى مشهد تجسيدى يخص الغائب "كارل"، وهو ما يجعل الموقف يحقق الأفعال المجسدة للشخصيات أكثر من اعتماد الشخصيات على السرد والرواية وإن لم تخل المسرحية من صفة السرد والرواية فى بعض المواقف. تستمر شخصيات المسرحية فى تقديم أفعالها

تجسيداً طوال مناظر المسرحية وفصولها مما يثبت حقيقة مؤداها أن "شلر" حرص على تحقيق آلية تلقى بصرية قصد بها مشاهد المسرحية لا قارئها، ومن ناحية أخرى ،فإن شخصياته تقدم أفعالها المسرحية من خلال الفعل المرئى بإستثناء بعض المواقف المحدودة التى اعتمد فيها على السرد مثل الفصل الأول المتضمن سرد معلومات عن "كارل" أو فى الفصل الثانى عندما يتآمر على التخلص من والده وإيداعه في قلعة بعيدة، بينما جاءت أفعال الشخصيات معظمها فى إطار أحداث درامية تعتمد على أفعال درامية مرئية وهو ما يؤكد صراحة أن أسلوب تصوير شخصيات المسرحية وأفعالها تتوجه إلى المتلقى المشاهد وإن كان هذا لا ينفى عن المسرحية إمكان توجهها إلى القارئ والمتلقى فى آن واحد .

عند تصفح إشكالية أنماط اللغة وطبيعتها من منطلق آراء السيميولوجين فإننا نتعرف إلى بعض الآراء التى تحسم قضية اللغة وانماط الحوار، والأنواع المختلفة للغة الدرامية وقد تحدث فى مفهوم الحوار "ماجنوس فلورين" و"بوجورانزيون" و"بيرسالستروم" حيث يرون أن "الحوار هو أداة التحول فى مجال المسرح؛ إذ إنه يحدث عندما تتلاقى فى الأدوار، بل إنه يحرك هذه الأدوار ويؤدى إلى تغيرات وتحولات غير متوقعة، فكلما تقدم الحوار بطريقة جدلية فإن الشخصيات والأحداث والأفكار والكلمات تغير من أشكالها ومعانيها" [42].

عند تطبيق الرأى السابق فإن حوار " فرانتس" مع والده "مور" يتم استخدامه بشكل بارع طوال الفصل الأول ليغير كل شئ سبق وأن اعتقده الأب، حتى ينجح فى اثبات سلوك أخيه المشين المسئ إلى أسرته وإلى استهتتراه، وهو ما يجعل الفراغ الدرامى والمسرحى الذى يشغله المسرح مكاناً يصعب فيه الحفاظ على المواقع الثابتة وملامح الشخصية المحددة ، "فالأب مور" يعتقد أن كلام "فرانتس" صحيح يبنى عليه ردود أفعاله تجاه ولده " كارل" وهو لا يعلم أن الموت ينتظره وولده فى الغد القريب.

أما عن مستوى اللغة وطبيعتها فى مسرحية " اللصوص" فقد قسمها المؤلف إلى قسمين:

أ-القسم الأول هو اللغة الكلامية التى كتب بها "شلر" المسرحية التى راعى المترجم فى ترجمتها المحافظة على أجواء النص وخلفياته الاجتماعية والنفسية؛ حيث جاءت لغة المسرحية قوية ذات تراكيب وألفاظ تدل على رصانة اللغة وقوة تعبيرها مما يؤكد أن "شلر" قصد من وراء المسرحية التركيز على آلية تلق مسرحية تستهدف جمهوراً من المشاهدين مع منطقية

القول أنها تحقق أيضاً ألية تلق للقراء مما يجعل المسرحية تحقق آلية التلقى للنوعين، المشاهد/ القارئ.

ومن ناحية أخرى فقد اشتملت لغة النص الأصلى على بعض الأغانى "لأماليا" [43] ولأفراد العصابة[44] و"كارل" [45] تؤدى بلسان كل منهم وتتسم لغة هذه الأغانى عندهم جميعاً بأنها مستقاه من " نشيد وداع هكتور واندروماك " أما أغانى أفراد العصابة فهى تدور حول حالهم وما قاموا به من سرقات وقتل وفسق وفجور ويظنون أن مصيرهم سيكون الشنق، ومن ثم فإن لغة الكلام التى قدمت على شكل أغان قد احتفظت بمستوى لغة الحوار الرصين الذى كتب بالفصحى ويقل هذا المستوى إلى حد بعيد فى مستوى لغة غناء أفراد العصابة، فقد جاءت اللغة متمشية مع مستوى أفراد العصابة، ومع ذلك فإن هذا المستوى من النصوص الكلامية – الأغانى – الاناشيد – لم تتعارض مع المستوى العام للغة المسرحية لأنه موجه للقارئ والمشاهد.

ب- القسم الثانى هو اللغة غير الكلامية ويقصد بها الإرشادات المسرحية التى ترد بالنص وتتجلى فى قسمين:

1- إرشادات خارجية.

2- إرشادات داخلية

وعن النوع الأول فقد تحقق طوال فصول المسرحية الخمسة وعبر المناظر الخمسة عشر، حيث ضمن المؤلف وصفاً لمكان الأحداث، حيث جاء القصر طوال الفصل الأول والثانى فى قاعة فى قصر آل مور، أما الفصل الثالث فتدور الأحداث فى القصر ولكن فى المنظر الأول فى الحديقة، والثانى على شواطئ الدانوب حيث الأشجار وفى الفصل الرابع أمام القصر فى المنظر الأول وفى رواق القصر فى المنظر الثانى والمنظر الثالث والرابع فى القصر وفى المنظر الخامس بالقرب من البرج الذى اخفى فيه "فرانتس" والده، وفى الفصل الخامس عودة إلى القصر، وفى المنظر الثانى والاخير من الفصل الخامس تجرى الأحداث فى الغابة، وطوال هذه الفصول الخمس ومن خلال الإرشادات الخارجية يصف المؤلف ديكورات الفصول والمناظر وهى تنحصر ما بين القصر والغابة، ومره واحدة البرج ويتضح من خلال الوصف أن المؤلف يستخدم اللغة العربية الفصحى فى وصف الديكورات مما يحقق للمتلقى المشاهد والقارئ آلية التلقى المطلوبة.

أما عن النوع الثانى من اللغة غير الكلامية الإرشادية فيتمثل فى الإرشادات الداخلية التى تتعلق بالممثل والقائمين على العرض المسرحى

بدءاً بالمخرج يليه مصمم الاضاءة والديكور وواضع تنفيذ الحركة المسرحية إذا كان فى المسرحية استعراضات وقد جاءت هذه الإرشادات موصفة ومكتوبة بلغة عربية فصحى أسهمت فى حسن فهم هذه الإرشادات للمتلقى وحسن توظيفها[46] وهى إرشادات داخلية تخص المتلقى القارئ والمشاهد معاً لحاجات كل منهما إلى هذه التوجيهات التى تساهم بحسن تحقيق التلقى عند الفريقين معاً.

حرص " شلر" من خلال لغة المسرحية الكلامية وغير الكلامية إلى توظيف لغة تحمل كثيراً من الاحاسيس والمعانى الإنسانية سواء مشاعر الحب والحنين والشوق والخوف والحقد والأنانية والقسوة والندم والخزى وكلها جاءت معانى متوافقة مع فكرة المسرحية، كما أنها جاءت لغة عربية فصحى – طبقاً للترجمة - وإن جاءت بشكل عام وكأنها قسمت إلى مستويين مستوى يخص كافة شخصيات المسرحية باستثناء أفراد العصابة الذين يمثلون المستوى الثانى بلغة تتمشى مع مكانتهم الاجتماعية.

وقد حققت لغة المسرحية فى رأيى توافقاً مع كافة أفراد العصابة على الرغم من انقسام الشخصيات إلى مجموعتين : مجموعة تمثل العصابة وباقى الشخصيات هم المجموعة الثانية، ومع ذلك فقد حققت اللغة جماليات التلقى على مستوى المشاهد والقارئ، كما أنها جاءت متوافقة مع طبيعة الشخصيات.

من الجوانب الأخرى فى دراسة النص المسرحى والعرض المسرحى لتحقيق آليه التلقى الجمالى يأتى من بعد دراسة النص دراسة تحليلية سيميولوجية، دراسة طرق تحقق التلقى المفترض لمكان المسرحية (السينوجرافية المفترضة)، مع افتراض منهج أو طريقة تصلح لأن نجسد بها الشخصيات المسرحية من خلال المؤدين (الممثلين) وصولاً إلى العناصر الأخرى المرئية داخل الفراغ المسرحى من ديكور ومشتملاته واضاءة وملحقاتها وصولاً لملامح الحركة المسرحية وطرق تحققها عن طريق المؤثرات البصرية والسمعية.

لا أحد ينكر أن الكاتب المسرحى عندما يكتب النص المسرحى فإنه يضع فى اعتباره مكان التمثيل ونوعية المكان وشكل الديكور وأجوائه وألوانه الموضح للمكان، كل هذا دون أن يهمل المتلقى لهذا المكان بمفرداته وتفصيلاته. ذلك أن "شلر" عندما كتب هذه "المسرحية" وحدد للأحداث أمكنة بعينها فإنما يدل على عمديته وقصديته فى أن تكون هذه الأمكنة بالتحديد والتخصيص هى الأماكن المبتغاه، ولعل هذا يؤكد أهمية المكان

المسرحى فى النص، ثم فى مرحلة لاحقة بعد تلقيه من قبل القارئ لابد وأن يتحول هذا المكان المفترض (أى السينوجرافية المفترضة) إلى مكان حقيقى مرئى ومجسد اعتماداً على عدة عناصر داخل الفراغ المسرحى.

إن مهمة المؤلف المسرحى حين يكتب المسرحية أن يضع صورة متخيلة للمكان الذى يتوافق مع واقع الشخصيات الاجتماعى والنفسى، ولعل مهمة الفضاء المنصى – كما اسمته أوبر سفيلد – تتمثل فى أنه " يزودنا بمعلومات عن (الغائب) – فوق المنصة (العلم المرجعى)، بهدف اكساب الوهم ثقله الواقعى (تأثير الواقع)، ولكن أيضاً بهدف أن يقيم فى فضاء مادى، هو نموذج مصغر للفضاء الاجتماعى، إظهار آلية التفاعلات الاجتماعية" [47] والواقع أن المقصود بالغائب هو ما ورد من قبل المؤلف من محيط وأجواء يفترض أن تجرى فيها أحداث المسرحية وهو المسرح المفترض الذى لابد أن يشتمل على عناصر للعرض المسرحى المفترض يشمل المكان بكل ما عليه من عناصر، ثم من خلال هذا المفترض تتحقق آلية التلق للمشاهد.

تتضمن المسرحية لغة كلامية تفقد أهميتها أمام اللغة الدرامية التى تتسع لتشمل عناصر كثيرة ولم يعد العرض المسرحى كلاماً يقال، بل عرضاً يقدم ويشاهد. اللغة فيه ليست سوى وسيلة تعبير من بين وسائل أخرى عديدة، منها الحركة والإيماء، وعناصر المنظر(الديكور) المادية والصوتية[48] أى إن الرأى السابق يؤكد ضرورة أن يضمن المؤلف هذه العناصر كافة حين يؤلف نصاً مسرحياً، وهو ما يجعل الفضاء المسرحى المفترض من قبل المؤلف يرتكز على عدة عناصر لابد من إتمامها لاكتمال تشكيل الفضاء المسرحى، هذه العناصر حددها "جيمس ميردوند " فى ثلاثة فضاءات "الأول" أطلق عليه "فضاء المسرح" وهو خاص بمعنى المسرح وما يفرز من فضاء يشكل خلال معماره الخاص، والثانى هو " الفضاء المسرحى" الذى يعنى الفضاء الذى ينتجه تصميم "السينوجراف" ، أما النوع الثالث فيطلق عليه " الفضاء المسرحى الخارجى، أو غير المرئى، ويضرب مثلا بالرؤى التصورية فى مسرحية "مكبث" لشكسبير المتعلقة بقتل "دنكن" وهى لا ترى على خشبة المسرح، ولكن يتم وصفها ونقلها إلى مخيله المتفرج[49]

ومن ثم فإن فضاءات المسرح تشمل معمار المسرح والثانى هو ما يبدعه السينوجراف داخل معمار المسرح مما يحقق للفضاء المتضمن عناصر بصرية من ديكور وملابس واضاءة واكسسوارات وموسيقى ومؤثرات سمعية وبصرية، أما المنتج الثالث فنعنى به كل ما يشير إليه

المؤلف ويقصد عدم إتمامه أمام المشاهدين لكنه ضرورى فى قراءة النص وتلقيه على مستوى القارئ ثم على مستوى المتلقى المشاهد وأقصد به الفضاء المسرحى خارج خشبة المسرح ولا ترى من قبل الجمهور لكنها تقع فى اطار التخيل أولاً من قبل المؤلف الذى تصوره ثم من قبل المتلقى الذى يضع هو الآخر إطاراً متخيلاً لما هو خارج المسرح.

حدد حمادة إبراهيم العناصر البصرية المحققة والمفضية إلى ملء الفراغ المسرحى بالديكور المنظور (الجمادات) والديكور الضوئى(الاضاءة) والديكور الصوتى (الموسيقى) والديكور البصرى (الاكسسوار) والمكياج وجميع هذه العناصر تسهم بشكل أو بآخر فى تحقق التلق المسرحى الجمالى للمشاهد والقارئ وقد وصف حمادة ابراهيم الديكور المنظور (الجمادات) بأنه " أهم العناصر البصرية فى المسرح، وقد شهد ثورة كبيرة أدت إلى تغير كامل وإصلاح شامل فى عملية الإخراج فى المسرح المعاصر، فكما هى الحال بالنسبة للملابس والموسيقى والأصوات فإن عناصر الديكور تعتبر اشارات ورموزاً ، وهى حافلة بالمعانى، ثرية بالدلالات، أسوة بالعناصر اللغوية" [50].

وضع "شلر" لهذه المسرحية تصوراً محدداً يبنى عليه- بطبيعة الحال- ألية تلق قصدية للقارئ أو المشاهد، تمثلت فى أجواء القصور فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر، حيث أجواء الحب والدسائس والمؤامرات وغابات المانيا وصراع اللصوص وتحديهم لمبادئ المجتمع وقوانينه بعد أن وصلوا إلى مرحلة رفضوا فيها المجتمع الظالم، ومن خلال هذه الإشارة عبر فصول المسرحية فقد حققت ما يوافق فكرة المسرحية من سينوجرافيا أجواء القصور بغنى الديكور والملابس التى لابد من أن تدل على الثراء وضرورة أن يحقق المخرج ذلك من خلال تصميم مصمم الديكور والسينوجراف فخامات الملابس والأزياء والديكور لابد أن تدل على الثراء.

ألمح المؤلف من خلال إرشادات المسرحية إلى أجواء المسرحية وإن لم يحدد صراحة متطلبات مثل هذه القصور نظراً لأن القارئ والمتلقى وقتها أو فيما بعد فى العصور اللاحقة (الآن مثلاً) يتخيل أجواء الإبهار والثراء مما يعطيه حرية التخيل وكذا المخرج :

الفصل الأول: المنظر : فى اقليم فرنكونيا .. قاعة فى قصر آل مور .

المنظر الثانى: .. حانة على حدود اقليم سكسونيا

المنظر الثالث: .. قصر آل مور .. غرفة أماليا.

الفصل الثانى: المنظر الأول، فرانتس فون مور، يتفكر وهو فى غرفته.

المنظر الثانى: مخدع نوم مور الأب.

المنظر الثالث: غابة بوهيميا.

الفصل الثالث: المنظر الأول.. أماليا (فى الحديقة، تعزف على العود)

المنظر الثانى: على ضفاف الدانوب.

الفصل الرابع: المنظر الأول .. كارل وكوزنسكى (فى البعد)

المنظر الثانى .. روافد فى القصر

المنظر الثالث .. حجرة أخرى فى القصر.

المنظر الرابع .. الحديقة.

المنظر الخامس .. غابة مجاورة . الليل . فى الوسط : قصر عتيق متداع

الفصل الخامس : المنظر الأول .. منظر عدة غرف كثيرة .. ليل دامس.

المنظر الثانى .. مكان المنظر هو نفس مكان المنظر الأخير من الفصل الرابع.

يلاحظ من خلال السينوجرافيا السابقة إيجاز المؤلف فى وصفه للأحداث دون أن يستفيض فى التفاصيل، لكننا من الممكن أن نقول إن السينوجرافيا السابقة كافية بما فيها من تفاصيل مكثفة تعطى المبدع (السينوجراف) المجال لحسن تحقيقها من ناحية أخرى فإن هذا الوصف الموجز من قبل المؤلف يحقق آليه تلق للسينوجراف وللقارئ تطالب كل منها بضرورة الإفاضة فى شرح هذا المفردات وإغناء السينوجرافيا بخيال المبدع عند كل منهما، وإن كان البعض يرى أن مثل هذه الآلية على الرغم من الاقتضاب الذى يميزها، فإنها لا تحد خيال المتلقى، بل وتجعله يستفيض فى تحقيق تخيله المفترض وتجسيده.

لم يحدد المؤلف أيضاً صراحة أزياء الشخصيات وملابسها ولكن بعض صفات الشخصيات مما يجعل آليه التلقى مفتوحة غير محددة أو مغلقة، وهو ما يعطى الفرصة لمصمم الملابس بتصميمها وفقاً لخياله دون أن يهمل الجانب التاريخى الذى حدد تاريخ هذه الملابس ونوعيتها ونوعية

الأقمشة وموديلاتها، وهو أسلوب رغم كونه مفتوحاً فأنني أراه يرهق المتلقى على طول الخط سواء كان قارئاً / مشاهداً / سينوجرافياً / مخرجاً / ممثلاً.

ومع هذا فمن خلال الإرشادات المسرحية أشار المؤلف فى مواضع قليلة جداً إلى مايفيد قصدية الملابس دون تفاصيل تحدد نوعها، مستواها ، أناقتها، زخرفها:

فرانتس .... صارت " الموضة " الآن أن يكون فى السراويل أبازين يمكن المرء أن يشدها كما يشاء، فلنفصل لأنفسنا ضميراً بحسب البدع الجديد، يكون (ابزيمة قابلاً للمط حين نسمن) ص42 .

أماليا: .... ولا أريد أن أستبدل بالأسمال التى يرتديها ثوب اليورفير الذى يلبسه مسيح الرب ! لابد أن له ، وهو شحاذ ، نظرة نبيله ملكية، نظرة تمحق ألوان الفخامة والأبهة والانتصار لدى العظماء والاغنياء ! ص 73.

أماليا ... فانظر هل هذا قميص ابنك أو ليس قميصه، (فرانتس يخرج فجأة) فتعرفه يعقوب وقال : هذا قميص ابنى، لقد التهمه وحش مفترس، ومزق يوسف إرباً إرباً" ص 95.

اشبيجلبرج : ..... وأوثقت البواب، وانتزعت منه مفاتيحه، وتسللت إلى الداخل، فى غير نوم راهبات الخدمة، وانتزعت منهن ثيابهن وخرجت ومعى الحزمة، ثم مضينا من صومعة إلى أخرى وأخذنا كل ثياب الراهبات، وأخيراً ثياب رئيستهن" ص 99.

على أن هذه الإرشادات المتعلقة بالملابس لا تثرى أية آلية للمتلقى سواء كان مشاهداً أم قارئاً، لأنها لا تقوم بوظيفة الملابس المتعارف بها فهى فقط تدخل ضمن الحوار بين الشخصيات دون أن تعطينا معلومات تشير إلى نوعية الملابس، على أن هذا الوصف من قبل المؤلف قد يجعل البعض يقول – وأنا معهم – إن الكلام السابق على لسان المؤلف لا يحقق أية آلية للمتلقى وتصبح محايدة .

يأتى رأى حمادة إبراهيم متوافقاً مع الرأى الذى يقول " إن أول عنصر من عناصر الديكور البصرى التى يحمل المعانى والدلالات الملابس التى تسهم فى خلق الشخوص ومن ثم فى إبراز عمق العمل المسرحى ومن المعروف أن مصمم الازياء فى المسرح الحديث يعمل جنباً إلى جنب مع المخرج ومصمم الديكور . وجدير بالذكر أن الشخوص فى المسرح المعاصر تبدأ فى التشكل والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة، وحتى قبل

أن تتحرك أو تتكلم، وذلك عن طريق وجودها المادى وما ترتدى من ملابس.[51] ذلك أن منصة التمثيل هى الفضاء الذى يتطلب من المخرج والفنيين والممثلين ومصمم الملابس والاضاءة وغيرهم ملء هذا الفراغ عن طريق العناصر المادية لا عن طريق الكلام المرسل الذى كتبه المؤلف، فلابد أن تتضافر الجهود لتحقيق العرض المسرحى اعتماداً على ملء هذا الفراغ المادى، ذلك أن الديكور والملابس العناصر المادية الاخرى كافة إنما هى وثيقة الصلة بنص المسرحية، وهى دوال تحمل مدلولات تتخطى لغة الكلام الذى صاغه المؤلف، حتى أضحت لغة هذه العناصر المادية باقية تنبض بالحياة والوجود وتحقق من المعانى والدلالات ما يفوق فى أحيان كثيرة ما يصرح به المؤلف نصاً .

أما عن العنصر الثانى من عناصر آليات التلقى الجمالى المفترضة للنص المسرحى – بعد السينوجرافيا – فإننا نجد الأداء التمثيلى المفترض منهج أداء الممثلين المفترضين للنص الذى وقع اختيارهم عليه من قبل المخرج، وأقصد هنا كل ما يرد من إرشادات مسرحية خلال الأقواس من اقتراحات بطبيعة الأداء التمثيلى لهذا الممثل أو ذاك، ولابد أن نعى أن هذه الملاحظات الموجهة من قبل المؤلف ليست ملزمة للمخرج ولا للممثلين، لكنها لابد وأن توضع فى حسبانهم جميعاً بوصفها إحدى أدوات التعبير المسرحى التى تصل بل تفوق فى بعض الأحيان لغة الحوار المسرحى ذاتها.

اهتم كتاب الدراما فى القرن العشرين – شكسبير استثناء [*] بالتركيز على تضمين النص المسرحى الكثير من الإرشادات من خلال النص الأساسى والفرعى الذى يحتوى على توجيهات للمتلق القارئ ثم للمخرج والممثل وكافة العاملين على تنفيذ ما جاء بالنص من توجيهات تصل إلى حد الالتزام الصارم فى بعض النصوص؛ ذلك أنها تتضمن الكثير من العلامات السمعية التى عندما تتحول إلى علامات بصرية تضيف إلى النص بما يحقق تخطى الإخراج لمرحلة الترجمة الحرفية للنص وصولاً إلى مرحلة الابتكار والإضافة من خلال التنفيذ.

تحدث " كير إيلام " عن الممثل وعلاقته بالنص وبما يرد من إرشادات قائلاً إن الممثل يتعامل مع الدور من منظور ما يطلق عليه " إيلام الهوية الأيقونية) أى محاولة الممثل تلمس ملامح الشخصية الداخلية والخارجية، لكى يصبح صورة ايقونية لما يقدمه من شخصية، فالممثل لا يقدم أو يعرض نفسه، بل يقدم صورة للشخصية التى يؤدى دورها"[52]

ومن ثم فإن "ايلام" يرى أن على الممثل البحث وراء الشخصية التى سيقوم بتنفيذها ساعياً وراء تلمس ملامحها على المستوى الخارجى المادى – طول الشخصية أو قصرها أو عمرها وغيرها من الملامح الخارجية – وصولاً إلى معرفة بواطنها بما تخفى من مشاعر وهو ما يؤكد أن الممثل الذى مثل شخصية " فرانتس " هو الممثل الشاب وقتها "افلند" Iffland الذى حدد ملامح الشخصية الكريهة كافة، أما شخصية " كارل " فقد مثلها الممثل "بك" Beck .على أن أداء كل منهما لشخصيته كان يطالبه بضرورة أن ينجح فى تحريك الجمهور نحو تلقى أدائهما لهاتين الشخصيتين بأدوارهما التى حققت نوعاً من التلقى المسرحى لجمهور المشاهدين وهو ما جاء متوافقاً مع أيقونات الشخصيات والأدوار.

من المنطلق السابق أكد "مارتن اسلن" أهمية النصوص المسرحية غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) واعتبرها " المحك الرئيس فى تحديد معنى النصوص الكلامية (الحوار) ونشير إلى أن اختلاف عروض النص الدرامى الواحد يعود فى الأساس إلى الاختلاف فى مدى تبنى المخرجين للنصوص غير الكلامية بين الالتزام والتجاهل التام" [53]

ذلك أن الاهتمام بالإرشادات وتنفيذها أو تجاهلها هو ما يطرح قضية مهمة فى أسباب اختلاف تعامل المخرجين مع النصوص ويرى عصام الدين أبو العلا أن التعامل مع النصوص وأسلوب الأداء التمثيلى أمر قد تغير اليوم ويعود السبب فى ذلك إما إلى " اختلاف جغرافيا الكاتب عن جغرافيا العرض المسرحى، أو كان الاختلاف بين زمن تأليف المسرحية وزمن عرضها، وأن هذا التغير لا يتناسب ونظم علامات هنا/ الآن التى تميز العرض المسرحى، ولهذا يضع المخرج نصب عينيه نظم العلامات المتبادلة بين جمهوره فى واقعهم، ويستبدلها بغيرها التى كانت تؤدى المعنى نفسه لجمهورها التى كتب له الكاتب"[54]

وأرى من خلال المسرحية ما افترضه "شلر" اسلوباً للأداء التمثيلى وضعه من مخيلته عندما شرع فى كتابة المسرحية، لذا فإن التعرف على الإرشادات المسرحية (النصوص غير الكلامية) الخاصة بالأداء التمثيلى بأعتبارها أحد عناصر العرض المسرحى تتضح وتؤكد مدى توافقها مع التلقى الجمالى المسرحى.

وقد حشد "شلر" إرشاداته المسرحية بكثير من التوجيهات الخاصة بالأداء التمثيلى المفترض، حيث امتلأت النصوص غير الكلامية (الداخلية والخارجية) بعدد كبير من الإرشادات منها ما يتعلق بطبيعة الأداء التمثيلى

الانفعالى من مشاعر الحب / الحزن/ الكره / الحقد / الغيرة/ الندم/ التراجع، ومنها الأداء التمثيلى الذى يحدد فيه " شلر " طبقات صوت الممثلين المؤدين لطبقة أصواتهم ونغماتهم .

كما تضمنت المسرحية أيضاً الكثير من الإرشادات المسرحية الخاصة بالأداء التمثيلى من خلال النصوص الكلامية؛ إذ جاءت الكثير من مواقف المسرحية ومن خلال حوار الشخصيات – النص الرئيس – موضحة أسلوب الأداء التمثيلى وعارضة له، مما يؤكد أن " شلر " حرص على تحقيق إثارة وتشويق عند المتلقى من خلال إثارة انفعالاته سواء على مستوى الحزن / التعاطف/ الرفض / وكلها علامات ستوضح لنا أى المناهج التمثيلية تصلح لتحقيق هذه الانفعالات والأحاسيس.

إن قراءة الإرشادات المسرحية الخاصة بهذه المسرحية توضح لنا أنها تتضمن أكثر من طريقة وأسلوب للأداء التمثيلى، الأمر الذى يجعلنا نحددهما فى أسلوبين:

الأول: الأداء التمثيلى المصاحب للحوار .

الثانى : الأداء التمثيلى (الإيمائى) غير المصاحب للحوار الدرامى.

على أن الأسلوب الأول فى الأداء التمثيلى داخل المسرحية من الممكن أن ينقسم بطبيعته إلى نوعين:

أ- الأداء التمثيلى الصوتى (مثل أداء أماليا/ كارل)

ب- الأداء التمثيلى الخاص بتعبير الوجه والجسد واليدين والرأس (كما سيتضح عند فرانتس / الأب مور/ بعض أفراد العصابة).

يتبلور النوع الأول من النصوص غير الكلامية المصاحبة للحوار، والمتمثلة فى طريقة الإلقاء وطبيعته وطبيعة أصوات الممثلين ومستوياتها من شدة الصوت أو ضعفه وصولاً إلى موسيقى الأصوات ويتضح لنا ذلك من خلال الجدول التالى:

أ- الأداء التمثيلى الصوتى(*)

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
الأول	بتلهف	29	التعبير عن مشاعر" الاب مور"	مسرحى
	بصوت خفيض	29	إثارة عاطفة المتلقى لما	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
			سوف يحدث	
	منتفضاً	36	التعبير عن مشاعر " الاب مور"	مسرحى
	مدهوشاً	47	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	ساخطاً	51	تعبير عن أفكار " كارل "	مسرحى
	بكبرياء	67	كشف المفارقة الدرامية	مسرحى
الثانى	وقد غلا دمه	81	إثارة التشويق عند المتلقى	مسرحى
	فى سورة وجد	85	التعبير عن انفعال "أماليا "	مسرحى
	متعلثماً	90	إثارة التشويق عند المتلقى	مسرحى
	تصرخ فجأة	96	إثارة انتباه المتلقى	مسرحى
	منتفضاً	108	اثارة مشاعر المتلق	مسرحى
	مدهوشاً	120	التعبير عن مشاعر الراهب	مسرحى
	بابتسامة المنتصر	125	التمهيد لما سوف يحدث	مسرحى
الثالث	تقفز ممسكة برقبته	133	إثارة انتباه المتلقى	مسرحى
	بلهجة متعاطفة، وهى تمسك يده	134	التمهيد لموقف درامى تال	مسرحى
	كاظماً آلامه	137	إثارة مشاعر المتلقى	مسرحى
	مقترباً	142	التعبير عن مشاعر " كارل "	مسرحى
	يحد النظر فيه طويلاً	142	إثارة التشويق عند المتلقى	مسرحى
	ضارباً الأرض بقدميه واثباً إلى رقبته	148	اثارة التشويق عند المتلقى التعبير عن انفعال الشخصية	مسرحى
الرابع	يقبل الأرض	151	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	هائماً أمام اللوحات	153	التعبير عن مشاعر " كارل"	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	يمسح عينيه	154	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	شاحباً	159	التعبير عن مشاعر " فرانتس "	مسرحى
الرابع	وهو يضم يديه	160	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	معانقاً له	165	إثارة عاطفة المتلقى نحو"كارل"	مسرحى
	منتفضة	172	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
الخامس	تعلق	198	إثارة التشويق عند المتلقى	مسرحى
	ينهض وهو منهوك القوة	200	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
	مضطرباً	206	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	بقوة	209	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	قافزاً	210	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	مصطدماً بالجثة	213	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	دافعاً اياها	222	إثارة عاطفة المتلقى تجاه أماليا	مسرحى

من خلال الجدول السابق، يمكننا القول إن النصوص غير الكلامية الخاصة بالأداء التمثيلى الإيمائى المصاحب للحوار والتى تحققت من خلال الإلقاء ومستويات أصوات الممثلين المفترضة من قبل المؤلف للمتلقى حققت مجموعة من الوظائف نستطيع أن نجملها فيما يأتى:

1- **التعبير عن مشاعر الشخصية**
2- **إثارة عاطفة المتلقى لما سوف يحدث.**
3- **إثارة التشويق عند المتلقى.**
4- **كشف المفارقة الدرامية والتمهيد لمواقف درامية تالية.**
5- **إثارة انتباه المتلقى.**
6- **إثارة التشويق عند المتلقى.**

7- التعبير عن أفكار الشخصية.

8- لفت انتباه المتلقى.

ب- الأداء التمثيلى الخاص بتعبير الوجه والجسد واليدين والرأس

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
الأول	بتلهف	29	التعبير عن انفعال الشخصية	مسرحى
	مور الأب يغطى وجهه	31	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	وقد ارتمى على رقبته	32	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	ينظر إليه ضاحكاً	39	كشف مشاعر الشخصية	مسرحى
	وهو يضرب الأرض بقدميه	46	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
الثانى	يمديدة اليمنى إلى اشبيجلبرج	61	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
	يرتمى عند قدميها ويقبل يدها بحرارة	72	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	ماداً إليه يده	77	التمهيد لموقف درامى تال	مسرحى
	يربت على كتفه	79	إثارة انتباه المتلق	مسرحى
	تمسك يده	83	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	تترنح عدة مرات ثم تسقط على الأرض	91	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	تقفز تاركة الكتاب يسقط	96	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	يهدده بضربة عصا	120	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	يدير ظهره إليه	125	كشف مشاعر الشخصية	مسرحى
الثالث	لما أراد أن يحضنها، انتزعت	133	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	منه سيفه وقفزت إلى الخلف			
	ناهضاً	134	كشف مفارقة درامية	مسرحى
	يرمى بنفسه على الأرض	135	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	واضعاً رأسه على صدرجريم	137	كشف مشاعر الشخصية	مسرحى
	يمسح عينيه	140	التعبير عن بعض صفات الشخصية	مسرحى
الرابع	رائحاً غادياً معتكر المزاج	144	التمهيد لتحول درامى قادم	مسرحى
	ناهضاً ومحداً سيفه	148	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	يقبل الأرض	151	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	يمشى مسرعاً تجاه القصر	153	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
الرابع	وهو يضم يديه	160	التعبير عن انفعال الشخصية	مسرحى
	يضرب رأسه بيده	165	كشف مفارقة درامية	مسرحى
	بوثبة فرح	175	التعبير عن انفعال الشخصية	مسرحى
	يتدافعون فى اضطراب	180	إثارة التوتر عند المتلقى	مسرحى
	يمزق ثوبه من أعلى إلى أسفل	192	كشف مشاعر الشخصية	مسرحى
الخامس	يسقط مغشياً عليه	200	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	يغدو ويروح باضطراب	207	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	ينهار على كرسى	210	التلميح بنهاية الحدث	مسرحى
	ينتزع الحبل الذهبى	213	التصريح بنهاية الحدث	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	من قبعته ويخنق به نفسه			
	رافعا بصره نحو السماء فى قلق مروع	217	كشف مشاعر الشخصية	مسرحى
	متخلصاً من عناق اماليا	223	إثارة التوتر عند المتلقى	مسرحى
	زاحفة نحو اللصوص	242	إثارة التوتر عند المتلق والتصريح بالنهاية الفاجعة	مسرحى

من قراءة الجدول السابق وتتبع ملامح النصوص غير الكلامية الواردة من أجل تحقيق وتجسيد أداء الممثل مستعيناً بتعبيرات الوجه والجسد واليدين نستطيع أن نرصد عدة وظائف تحققت لهذا الاداء التمثيلى الأيمائى، أهمها :

1- التعبير عن انفعال الشخصية
2- التمهيد لموقف درامى تالٍ.
3- كشف مفارقة درامية.
4- التصريح بنهاية الحدث.
5- إثارة التوتر عند المتلقى.
6- كشف مشاعر الشخصية.
7- التعبير عن بعض صفات الشخصية.

أما عن النوع الثانى من النصوص غير الكلامية الخاصة بأداء الممثل الإيمائى، فنستطيع أن نرصدها من خلال الجدول التالى:

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
الأول	يسحب الخطاب من جيبه	30	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	مور الأب يغطى وجهه	31	إثارة عاطفة المتلقى مع مور	مسرحى
	يجمع القطع الممزقة من الخطابات	40	اضفاء طابع المعقولية على الفعل	مسرحى
	يعطيه الرسالة فيفتحها باندفاع	53	التمهيد لمفارقة درامية	مسرحى
	يبسطون إليه أيديهم	65	إثارة التشويق لدى المتلقى	مسرحى
	يبقى فرانتس برهة مستغرقاً فى أفكاره ثم يتهيأ فجأة للذهاب	71	التعبير عن أفكار الشخصية	مسرحى
	تنتزع عقدها المؤلف من اللؤلؤ	74	التعبير عن رفض شخصية أماليا	مسرحى
	تقترب فى هدوء	83	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
الثانى	يدخل فرانتس وهرمن متنكر ودانيل.	87	لفت أنتباه المتلقى للمؤامرة القادمة	مسرحى
	تأخذ الكتاب المقدس وتتصفحه	95	مشاكلة الواقع – بيان تدين اماليا	مسرحى
	طلقات نارية وضجة	108	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	يغطيهم الطين والتراب	109	مشاكلة الواقع – بيان معاناة العصابة لفت انتباه المتلقى كما تعانيه	مسرحى
	يخرجون مرتعشين مور وحده فى غاية الاضطراب يغدو ويروح	116	لفت انتباه المتلقى لما يعانيه أفراد العصابة من قلق وخوف	مسرحى
	ينفخ فى النفير للهجوم. ضوضاء واضطراب يخرجون وسيوفهم مشهرة	128	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
	أماليا فى الحديقة تعزف	129	مشاكلة الواقع – بيان حالة	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	على العود		أماليا	
	لمـــا أراد أن يحضـــنها	133	إثـارة عاطفـة المتلقـى ضـد فرانتس	مسرحى
	انتزعـــت منـــه ســـيفه وقفزت إلى الخلف			
	عائـــدة إلـــى الـــوراء، ومتطلعة فيه بدهشة تظل فتـرة كأنهـا متحجـرة ثـم تقفز وتندفع وراءه	134	التعبيـــر عـــن الدهشـــة والرفض	مسرحى
		135	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
الثالث	مسدلاً قبعته على وجهه	137	التعبير عن أفكار الشخصية	مسرحى
	اشفيتسر محضراً ماء فى قبعته	139	مشـاكلة الواقـع – التمهيـد للموقف القادم	مسرحى
	يكشف عن رأسه	140	لفت نظر المتفرج لشجاعة كارل	مسرحى
الرابع	يتوقف عند البوابة.	153	التعبيـــر عـــن مشـــاعر الشخصية	مسرحى
	يتجـه مسرعاً نحـو عمـق المسرح			
	ثم يتوقف فجأة ، وينظر بحزن فى اتجاه القصر	152	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	ـ يتوقـف أمـام صـورة كارل ويبدو عليه			
	أنه يبحث	156	اثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	يعطيـــه كيســـاً مملـــوءاً بالنقود	168	مشاكلة الواقع – بيان ثراء "كارل"	مسرحى
	يفتح باب الحديقة	172	إثـارة تعـاطف المتلقـى مـع كارل	مسرحى
	كـارل، منحرفـاً بسـرعة، يدخل فى خميلـة، ويتطلـع بحدة أمامه	175	التعبيـــر عـــن مشـــاعر الشخصية	مسرحى
	يأخذ أدوات اقتحام ويفتح القضـبان وفـى العمـق	188	تمهيد لنهاية حدث	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	يخـرج عجـوز متيـبس كأنه هيكل عظمى			
الخامس	دانيل يخرج ويدخل خادم آخر	198	أثارة التشويق لدى المتلقى	مسرحى
	هرج ومرج فى الطرقات، صراخ، وضجيج	212	لفت انتباه المتلقى	مسرحى
	تتطـــــاير الاحجـــــار والشعلات من كل ناحية، والـواح الزجـاج تتسـاقط، والقصر يحترق.	213	إثارة التشويق والتوتر عند المتلقى	مسرحى
	يتراجع فزعاً ويسعى أن يختبـئ يمـرون أمامـه كارل يشيح بنظره صمت عميق/ اللصوص يبقون بلا حراك	218	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	تفلـت مـن ذراع الشـيخ وتقفـز نحـو كـارل، وتعانقه فى نشوة	219	إثارة التشويق لدى المتلقى	مسرحى
	أماليـا تبقـى صـامته، سـاكنة كالتمثـال، كـل العصـابة تلتـزم صـمتاً رهيباً	221	التعبير عن المشاعر	مسرحى
	يتطلـع فـى الجثـة بنظـرة متحجرة	225	إثارة الترقب عند المتلقى	مسرحى

من الجدول السابق نستطيع أن نحدد الوظائف التى حددها النص غير الكلامى فيما يتعلق بالأداء التمثيلى الإيمائى وتتمثل فى:

1- **التمهيد لموقف درامى تالٍ.**
2- **إثارة عاطفة المتلقى مع الشخصية**
3- **إضفاء طابع المعقولية على الفعل(الموقف).**

4- لفت انتباه المتلقى.

5- إثارة التشويق – التوتر – الترقب لدى المتلقى.

6- مشاكلة الواقع.

7- التعبير عن أفكار الشخصية.

وعن العنصر الثالث من عناصر التلقى المسرحى الجمالى المفترضة من قبل المؤلف نستطيع أن نحددها فى الحركة المسرحية، والموسيقى المؤلفة أو المعدة، والمؤثرات الصوتية المسجلة والمعدة سلفاً أو الحية أى المقدمة ، وقت وقوع أحداث المسرحية، وقد حظيت هذه العناصر الثلاثة باهتمام المخرجين والمشاركين من المؤلفين الموسيقين أو بعض المتخصصين- حديثاً – فى وضع بعض المؤثرات الصوتية التى كان لها بطبيعة الحال اسهام مهم فى حسن تقديم عرض مسرحى يحقق آليه تلق جمالية متميزة عن غيرها من العروض المسرحية التى كانت تفتقد بعضاً من هذه الآليات المفترضة.

يعرف "جوليان هيلتون" الحركة بقوله "هى نتاج عملية نقل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور وتوصيلها من خلال عناصر الأداء، فهى التعبير المرئى عن الفكر والتجسيد الحى للفعل، وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية كما تحدد جذورها العاطفية أنماط السلوك المبنية فى الأفراد والثقافات"[55] ومن ثم فإن الحركة المسرحية التى يشير إليها "جوليان" إنما تتواجد بشكل مسبق فى النص المسرحى، إما أن ترد صراحة من خلال الإرشادات المسرحية أو أن يوحى بها حوار الشخصيات ولذا فإن الحركة تعد الترجمة الحقيقية لما سجله المؤلف خلال نصه المسرحى، كما أن الحركة قد ترد – كما ذكرت – مباشره من خلال الإرشادات، أو قد تأتى من عنديات الممثل مضيفاً إليها ما يؤكد به طبيعة الفعل المؤدى.

على أن المخرج المسرحى " كارل الترويرث" يشير إلى نقطة مهمة فيما يتعلق بعنصر الحركة؛ حيث يرى " أن الحركة والتمثيل يتصلان بعضهما ببعض اتصالاً وثيقاً حتى إنه لتصعب معرفة أين يبدأ أحدهما بالضبط وأين ينصرف الآخر ويعتقد كثير من رجال المسرح أنه لا توجد بينهما تفرقة حقيقية – حتى إن أية حركة طبيعية على المنصة، مهما تكن صغيرة، أو مهما تكن واسعة يجب أن تعبر تمثيلاً [56] ذلك أن قراءة مسرحية " اللصوص" ستوضح لنا إلى أى مدى تتصل الحركة المسرحية بالتمثيل

اتصالاً يصل إلى حد امتزاجها فى الصورة المسرحية وهو ما وصفه " الكسندر دين " بقوله " إن الحركة هى صورة المسرح فى حالة فعل (تمثيل) وهى تشمل لحظات التصور فى مظاهرها دائمة التغير، كما أن للحركة قيمة فنية وقيمة مزاجية، والحركة التى تبدو فى دخول الممثلين وخروجهم من وإلى خشبة المسرح أو فى إخفاء شئ ما، يقدمها المؤلف لخدمة أحداث مسرحيته، كما يقدمها المخرج ابتغاء التأكيد والتنويع والتعبير المزاجى[57]

إن هذه الإرشادات التى يتضمنها النص والتى أشار " دين " إلى قيمتها إنما تخدم الممثلين والمخرج فى تسلم هذه الآلية المفترضة من قبل المؤلف ومحاولة الاستفادة منها، بل وتخدم المتلقى القارئ أيضاً فى استقبال هذا التصور المفترض لحركة الممثلين وأفعالهم مما يساعد بدوره فى تحقيق آليه تلق جمالية دون مشاهدة المسرحية فى حالة تعذر ذلك . تحدث "كارل ترويرث " عن الحركة المسرحية وقسمها نوعين :

أ- الحركة الفطرية **Inherent movement** : هى الموجودة فى السيناريو، والضرورية لتقديم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة فى تعليمات المنصة وإذا لم تذكر فيها، فإنها مؤكدة فى السطور وتشمل بعض الأمور كدخول مختلف الأشخاص وخروجهم، وعبور الشخص ... وغيرها، وليس للمخرج، إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيارات، فقد يغير اتجاهها أو موضعها، أو قد يغير تنفيذها إلى مدى معين، ولكنه مجبر على تضمينها، وإلا توقفت المسرحية فجأة .

ب- الحركة الاختيارية **Imposed movement** وهى حركة ليست ضرورية تماماً لتقدم سير القصة رغم أن النصوص كثيراً ما تقترحها إنها الحركة التى يضيفها المخرج (أو الممثل) لتقوية المسرحية أو لتوضيحها، أو لنقل الانتباه الى شخص معين أو منطقة معينة، أو لأسباب فنية بحتة لتحسين التكوين الفنى أو لتصحيحه ... وعادة ما تضاف الحركة الاختيارية لأحد الأغراض النوعية : مثل تكوين خلفية منظر أو موضعه، أو جوه. لتكوين الشخصية او الحالة العاطفية لشخص، لقطع منظر كلامى أو منظر صامت. لتغير صورة المنصة فى المناظر الجماعية، لجذب الانتباه إلى شخص معين. لبناء منظر [58].

خالف "جوليان" التقسيمه السابقة لأنواع الحركة وأجملها فى ست عشرة حركة[59] رأى أنها تحقق التأثيرين الدرامى والمسرحى، وهى أنواع الحركة المسرحية الموصوفة من قبل المؤلف لتحقيق آلية تلق محددة، وهو

ما سوف تتعرف به حين التطبيق بعد عرض عنصرى الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

تحدث حمادة إبراهيم عن الموسيقى وعلاقتها بالعملية المسرحية الإبداعية، قائلاً " إذا كانت وظيفة اللغة الرئيسة هى الوظيفة الاتصالية، وإذا كانت تقوم بنقل معنى معين، فإن الموسيقى، خاصة الأصوات عامة، لا تندرج تحت هذا المبدأ الاتصالى، ومع ذلك فهى تنقل "رسالة" من مرسل إلى مستقبل، إنها (الموسيقى) توليفة من عناصر متباينة، وهى تستحضر نظاماً جبرياً أكثر مما تستحضر حديثاً لغوياً، وإذا كان المستقبل (المتلقى – المستمع) يفهم هذه التوليفة باعتبارها رسالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية ... الخ فهذا يرجع إلى تفسير أو تأويل شخصى يدور فى إطار نظام ثقافى حضارى أكثر مما يدور فى إطار "معنى" واضح صريح " للرسالة"؛ لأنه إذا كانت الموسيقى تعتبر نظام " رسائل" فهى ليست نظام " إشارات أو رموز " ذلك أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة، فالدال والمدلول ممتزجان فى علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات فى لغة لا تقول شيئاً"[60].

والواقع أن الموسيقى التى يفترضها مخرج العرض من خلال واضع الموسيقى سواء كانت مؤلفة أم معدة، إنما تسهم بدورها فى تحقيق آلية تلق جمالى مناسبة لباقى عناصر العرض المسرحى، من ناحية أخرى فإن عنصر الموسيقى "يسهم بالكثير لإنجاح العرض، وهى إما مؤلفة خصيصاً للمسرحية، أو مختارة من التسجيلات الجاهزة، تشير إلى جغرافيا الأحداث أو زمانها، أو تقوم بوظيفة ربط الأحداث، أو تقوم بإثارة انفعال الجمهور"[61]

أما عن المؤثرات الصوتية Sound effects فى العمل المسرحى فهى وسيلة "لخلق إيحاء بشئ يحدث بينما هو لا يحدث إطلاقاً. وعادة ما توجه هذه الظواهر إلى عيون المشاهدين أو آذانهم فإذا ما أجيد أداؤها رفعت من أثر الإيحاء بالحقيقة التى تحاول أنت خلقها بإخراجك، أما إذا أسئ أداؤها أمكنها أن تحطم ما استطعت فعله إلى ذلك الوقت للإيهام بالحقيقة . لذا يجب بذل كل ما يمكن من وقت وجهد للوصول بظواهرك إلى أقرب ما يمكن من الحقيقة[62] .

إن المؤثرات الصوتية التى يحققها واضعها من خلال المخرج إنما تتأتى من خلال الإرشادات المسرحية، أو من خلال حوار الشخصيات، أو من خلال الفراغ الدرامى بالنص المسرحى، وهى تساعد بدورها فى تحقيق آلية

تلـق جمـالى علـى المسـتويين الأول للقـارئ – حـين وضـوحها وذكرهـا – والثانى للمشاهد .

يثير أسلوب توظيف المؤثرات الصوتية فى العمل المسرحى بعض الخلاف فهناك فريق "يعارض استخدام الوسائل الآلية والأصوات المسجلة فى العرض المسرحى الحى تحت أى ظرف من الظروف، ويفضل إنتاج المؤثرات الصوتية مباشرة أثناء العرض[63] أى إن أصحاب هذا الرأى يرفضون المؤثرات الصوتية المسجلة ويفضلونها حية أثناء العرض المسرحى وهو ما يعد من الصعوبة بمكان خاصة إذا تضمنت هذه المؤثرات أو بعضها أصواتاً من الصعب إتمامها وقت العرض المسرحى.

أ- الارشادات والنصوص غير الكلامية الدالة على الحركة

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
الأول	فرانتس .. يخرج	43	التمهيد لنهاية حدث مسرحى	مسرحى
	كارل .. يريد الخروج بسرعة	53	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
	اشفارتس ... يدخل	53	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	اشبيلجيرج .. يخرج	66	إثارة مشاعر المتلقى	مسرحى
	ماليا .. تخرج		التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
الثانى	يخرج .. فرانتس	82	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	يدخل دانيل	86	التمهيد لدخول شخصية	مسرحى
	دانيل يخرج	86	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
الثانى	هرمن يخرج مسرعاً	91	التأثير على مشاعر المتلقى	مسرحى
	ماليا تخرج مسرعة	91	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	فرانتس .. يخرج	93	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	فرانتس ... يدخل	94	إثارة الترقب لدى المتلقى	مسرحى
	فرانتس .. يخرج	97	الكشف عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	يخرجون مرتعشين			مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	مور وحده			
	فى غاية الاضطراب يغدو ويروح	116	إثارة التوتر والترقب عند المتلقى	مسرحى
	مور ... يخرج	117	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	اللصوص .. يخرجون وسيوفهم مشهرة	128	إثارة الترقب عند المتلقى	مسرحى
الثالث	تطرده ... (أماليا تطرد فرانتس)	133	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	اماليا ... (تتهيأ للخروج)	133	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	أماليا .. تريد ان تخرج	134	إثارة حالة الفرح عند المتلقى	مسرحى
	هرمن .. يخرج مسرعاً	135	إثارة حالة الفرح عند المتلقى	مسرحى
	يرحلون (اللصوص) وكارل	149	إثارة الترقب عند المتلقى	مسرحى
الرابع	كارل .. يدخل القصر	153	التمهيد لموقف درامى تالٍ	مسرحى
	كارل .. يهرب	155	اثارة التوتر والقلق عند المتلقى	مسرحى
	دانيل .. يخرج	164	التعبير عن مفارقة ستطور الحدث	
	دانيل .. يخرج مسرعاً	169	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	كارل .. يرمى بالعود ويهرب	175	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	يسجدون (اللصوص)	193	إثارة التوتر لدى المتلقى والتلميح بنهاية الاحداث	مسرحى
الخامس	فى اللحظة التى يريدونها ان يخرج دانيل، يدخل فرانتس باندفاع	197	التمهيد (لختام)	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	القســـيس مـــوزر .. يدخل	204	إثارة الترقب عند المتلقى	مسرحى
	الشعب .. يهرع	212	إثارة التوتر لدى المتلقى	مسرحى
	كارل ... يريدان يهرب	220	التعبيـــر عـــن مشـــاعر الشخصية	مسرحى
	كارل .. يخرج	228	إثـارة التـوتر عنـد المتلقـى لنهاية الأحداث	مسرحى

من خلال قراءة أحداث مسرحية اللصوص وعن طريق رصد عنصر الحركة بالنصوص غير الكلامية (الإرشادات) يتضح أن " شلر" وضع خطوطاً واضحة محددة تميز طبيعة الحركة المسرحية المفترضة، وهو ما يحقق بطبيعته آلية تلق جمالية نرصدها فيما يلى:

1- التمهيد لبداية أو نهاية موقف.
2- إثارة التوتر لدى المتلقى.
3- التعبير عن مشاعر الشخصية.
4- إثارة حالة الفرح عند المتلقى.
5- إثارة روح القلق والترقب عند المتلقى.
6- التمهيد لختام الموقف الدرامى
7- التعبير عن مفارقة ستطور الحدث أو تنهية.

أما عن عنصر الموسيقى وامكان رصد ما يقترحه المؤلف من خلال إرشاداته المسرحية الصريحه، أو من خلال الفراغ الدرامى الذى يمكن أن يملأه المخرج بالموسيقى المقترحة، عن طريق ذلك يمكن أن يقترح المؤلف آلية تلق جمالية من خلال النصوص غير الكلامية نرصدها من خلال الجدول التالى :

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
الثانى	فتـــرة – تـــذهب إلـــى البيانو وتعزف	85	رصـد ملمـح مـن ملامـح الشخصية	مسرحى

الفصل	النص غير الكلامى	الصفحة	الوظيفة	آلية التلقى
	أماليا ... تغنى	86	التأثير على مشاعر المتلقى	مسرحى
	أماليا تستأنف الغناء	86- 87	التأثير على مشاعر المتلقى	مسرحى
	اشبيجلبرج .. يدندن بأغنية	108	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
الثالث	أماليا فى الحديقة تعزف على العود	129	إثارة مشاعر المتلق للتعاطف مع كارل	مسرحى
الرابع	اماليا تغنى بصحبة عودها	175	إثارة مشاعر المتلق للتعاطف معها	مسرحى
	كارل يأخذ العود دون أن ينبس بكلمة ويعزف	175	التعبير عن مشاعر الشخصية	مسرحى
	اللصوص يغنون	176	إثارة الترقب عند المتلقى	مسرحى
	كارل يأخذ عود ويعزف	182-186	إثارة مشاعر المتلقى للتعاطف مع كارل	مسرحى

من الجدول السابق يتضح أن النصوص غير الكلامية الخاصة بعنصر الموسيقى قد تحققت فى الفصول الثانى/ الثالث/ الرابع وقد ارتبطت فى معظمها بغناء أماليا وعزفها / كارل/ بعض أفراد العصابة، وقد حققت مجموعة وظائف هى:

1- رصد ملمح من ملامح الشخصية (أماليا).
2- التأثير على مشاعر المتلق.
3- التعبير عن مشاعر الشخصية.
4- إثارة مشاعر المتلقى للتعاطف مع الشخصية (كارل) /(أماليا) .
5- إثارة الترقب عند المتلقى، (اللصوص)

على أن مؤلف مسرحية اللصوص لم يضع من خلال نصوص المسرحية غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) أية نصوص تلمح إلى أىً من المؤثرات الصوتية المقترحة لتحقيق آلية تلق نصية تسهم بدورها فى

ترجمتها أصواتاً وصوراً ترى وتسمع من خلال الجمهور المتلقى، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى طبيعة موضوع المسرحية وإلى آلية كتابته التى لم تفسح المجال لبروز مثل هذه النوعية من المؤثرات الصوتية.

توصل الباحث من خلال هذه الدراسة التطبيقية إلى بعض النتائج أجملها على النحو التالى:

1- إن دراسة التلقى- جمالياً - لابد من أن تتم من منطلق تثبيت عامل النص الأدبى مع وجود متغير واحد فى عملية التفسير، هو المتلقى، لذا سهل الوصول إلى نتائج علمية سليمة فى دراسة التلقى جمالياً.

2- يحكم عملية التلقى الجمالى نوعان من الآليات تحكمان تفسير العمل المسرحى هما : آلية دلالية حيث يحقق التحليل الوصول إلى نتائج مقنعة لمنظومة العلامة النصية المغلقة.

أما الآلية الثانية فهى علم الدلالة الذى يهتم بدراسة الكلمات التى يتغير معناها حيث تكتسب الكلمات معانيها وقيماً دلالية جديدة وفقاً لعوامل نفسية ومنطقية ولغوية للمتلقى.

3- ضرورة أن يتمتع القارئ – وفقاً لنظرية التلقى الجمالى – ببعض الشروط المتمثلة فى إلمامه باللغة التى بنى بها النص وعلم تام بالمعارف الدلالية التى يأتى بها أى مستمع ناجح إلى هذه المهمة الخاصة بالفهم مع قدرة أدبية للقارئ المتلقى تتمثل فى مساحات اطلاعه وإلمامه بقنوات الثقافة المتعددة .

4- إن تلقى الجمهور المشاهد للعالم المتخيل فوق خشبة المسرح وإدراكه لهذا العالم من خلال تجربة جماعية تقوم بتأويل العمل وتفسيره، بعد أن وافق العمل أفق توقعات الجمهور هو مما يحقق جوانب العملية التأويلية وفقاً لآليات المتلقين.

5- رصد الباحث من خلال هذه الدراسة التطبيقية لمسرحية اللصوص عناصر النص المسرحى من خلال النصوص الكلامية جنباً إلى جنب مع عناصر العرض المسرحى المفترضة من خلال النصوص غير الكلامية وحققت الدراسة ما يأتى.

أ- مال المؤلف فى صياغة الفعل الدرامى فى مسرحية اللصوص الى تجسيده فوق خشبة المسرح أكثر من سرده على لسان الشخصيات، هذا إلى جانب إحتواء الفعل على آليات تلق تستهدف المتفرج أكثر من القارئ.

ب- لم يحدد المؤلف عنصر الزمن بالمسرحية – حيث استمر أكثر من عامين – بشكل واضح وترك العنان للقارئ والجمهور فى أن يشكل ويحدد توقعاته لزمن أحداث المسرحية وفقاً لتوقعاته.

ت- جاءت معظم أفعال الشخصيات فى إطار أحداث درامية تعتمد على أفعال درامية مرئية وهو ما يؤكد صراحة أن أسلوب تصوير شخصيات المسرحية وأفعالها تتوجه إلى المتلقى المشاهد وإن كان هذا لا ينفى عن المسرحية إمكان توجهها إلى القارئ والمتلقى فى آن معاً .

ث- حققت لغة المسرحية توافقاً مع كافة افراد العصابة على الرغم من انقسام شخصيات المسرحية إلى مجموعتين، كما حققت اللغة جماليات التلقى على مستوى المشاهد والقارئ، كما أنها جاءت متوافقة مع طبيعة الشخصيات.

ج- أوجز المؤلف من خلال السينوجرافيا المفترضة للعرض، لكنها مع ذلك كانت كافية لإعطاء السينوجراف المجال لحسن تحقيقها ، كما أنها تحقق آلية تلق للسينوجراف والقارئ تطالبهما بضرورة الإفاضة فى شرح هذه المفردات وإغناء السينوجرافيا بخيال المتلقى مما يفيض ويحقق ويجسد التخيل المفترض.

ح- لم تثر النصوص المسرحية غير الكلامية آلية التلقى سواء القارئ أو المشاهد، حيث إنها لا تقوم بوظيفتها المتعارف بها بالنسبة للملابس مما لم يحقق آلية محددة للمتلقى وتركت الآلية محايدة ومفتوحة وفقاً لخياله.

خ- امتلأت النصوص غير الكلامية (الداخلية / الخارجية) بعدد كبير من الإرشادات تتعلق بطبيعة الأداء التمثيلى الانفعالى والأداء التمثيلى الخاص بطبقات الصوت والجسم مما حقق الاثارة والتشويق عند المتلقى .. وكما أتضح من جدول التحليل.

د- اهتم " شلر" من خلال مسرحية " اللصوص" بتصوير الحركة المسرحية تصويراً جعلها تلعب دوراً حيوياً فى طبيعة آلية التلقى المسرحى الجمالى فى مواقف كثيرة.

ذ- كشفت النصوص غير الكلامية اهتمام " شلر" باستخدام الموسيقى وحسن توظيفها فى المسرحية لتحقيق آليات تلق جمالية جاءت متوافقة مع روح النص واستهدفت القائمين على العرض المسرحى من الجمهور المشاهد .

ر- لم تتضمن النصوص غير الكلامية أية نصوص تلمح إلى أية مؤثرات صوتية مقترحة ومتخيلة من قبل المؤلف لتحقيق آلية تلق ما ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع وآلية كتابته التى لم تفسح المجال لافتراض مثل هذه النوعية من المؤثرات الصوتية.

هوامش البحث

1-ك.م. نيوتن : نظرية الأدب فى القرن العشرين، ترجمة عيسى على العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1 ، 1996، ص 230.
للمزيد راجع روبرت هولب : نظرية التلقى .. مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، النادى الأدبى الثقافى بجدة 97، الطبعة الأولى 1415/3/1هـ - 1994/8/8م حيث عرض المؤلف ما أثير من نقاش حول نظرية التلقى واستجابة القارئ.

2- باتريس بافيس : الارسال والتلقى فى المسرح ضمن كتابات اتجاهات جديدة فى المسرح، وزارة الثقافة، اصدارات اكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص 47.

3- المرجع السابق، ص 87.

4- المرجع السابق، ص 53.

5- نظرية الأدب فى القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص 230.
للمزيد عن دور المتلقى فى ملء الفجوات والفراغات راجع مقدمة كتاب نظرية التلقى هولب التى كتبها عز الدين اسماعيل ص 12 وما بعدها.
وكذلك ما كتبه هولب عن جادامر وعلم التفسير وعلم المنهج والهرمنيوطيقا صفحات 112، 119.

6- المرجع السابق، ص231.

7- المرجع السابق، ص238.

8- المرجع السابق، ص240.

9- Roman C F . Ingarden , the literary work of art trans by, Grabowiez . G. Evanston , Northwest uni, Press, 1973,P.12.
للمزيد عن آراء رومان انجاردن راجع روبرت هولب : نظرية التلقى، صفحات 12، 13، 84 وما بعدها.

10- Ibid, P.319.

11- Ibid. p.12.

12- عصام الدين ابو العلا : آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص 30.

13- عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، سلسلة مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس 1996، ص 9: 11

14- باتريس بافيس: الإرسال والتلقى فى المسرح : ترجمة للإنجليزية سوزان ميلروز، ترجمة سامح فكرى، وزارة الثقافة ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص 55.

15- جوليان هيلتون : اتجاهات جديدة فى المسرح، ترجمة أمين الرباط، سامح فكرى، اصدارات اكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص 55.

✶ للمزيد عن جماليات التلقى عند ياوس راجع آراء هولب فى نظرية التلقى ص 153.

16- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، سلسلة (آفاق)، العدد الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص 34.

✶ للمزيد راجع نظرية التلقى صفحات 199 وما بعدها.

17- فوفجانج ايسر : فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 37.

18- النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 212 للمزيد راجع نظرية التلقى صفحات 154 وما بعدها.
19- فعل القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 98.
20- آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، مرجع سبق ذكره، ص 40.
21- مارتن اسلن : مجال الدراما، ترجمة سباعى السيد، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة (د.ت)، ص 109.
22- محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم انجليزى عربى، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996، ص 73.
23- نظرية الأدب فى القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص 77.
24- Daphna Ben chain : Distance in the Theatre, the Aesthetic of audience response, arbor, u mi Research press, 1984, p.71.
25- سوزان بينيت: جمهور المسرح .. نحو نظرية فى الانتاج والتلقى المسرحيين، ترجمة سامح فكرى، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مسرح، 4، القاهرة، 1995، ص 103.
✶ - اثارت مدام دى ستال فى نظريتها النقدية قضايا عدة من بينها ما عرف اليوم بمنهج البنيوية التوليدية، مصطلح القراءة المكانية، والقراءة التعاقبية Diachronigue حيث قالت إن الأدب يتميز بتميز المجتمعات وحسب تطور الحركة، فهى تتماشى وتطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية مخالفة المفهوم السابق فى التعامل مع الأدب من مفهوم كهنوتى وذلك من خلال كتابها " حول الأدب De la literature للمزيد راجع الباحث من خلال: تاريخ النقد ونظرياته، مركز اسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 2001، ص 207 وما بعدها.
26- جمهور المسرح : نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين، مرجع سبق ذكره، ص 198.
27- المرجع السابق، ص 27.
28- آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، مرجع سبق ذكره، ص46 للمزيد راجع نظرية التلقى ... مقدمة نقدية، مرجع سبق ذكره، ص 199.
29- عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1955، ص 48، وما بعدها.
30- ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 22.
31- آن اوبر سفلد : قراءة المسرح، مى التلمسانى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة، (د.ت)، ص 233: 234.
32- المرجع السابق، ص245.
33- المرجع السابق، ص245.
34- للمزيد راجع عبد الرحمن بدوى: مقدمة مسرحية، اللصوص، سلسلة المسرح العالمى الكويت، اكتوبر 1981، ص 11: 12.
35- آليات التلقى فى درامات توفيق الحكيم، مرجع سبق ذكره، ص 64.
36- فريدرش شلر : مسرحية اللصوص، ترجمة عبد الرحمن بدوى، سلسلة المسرح العالمى الكويت، اكتوبر 1981، ص182.

37- المصدر السابق، ص 197.
38- قراءة المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 146.
39- المرجع السابق، ص 137.
40- الشخصية الأجرومية.
41- Patric Pavis : Dictionaire du theatre, paries, Editions socials, 1980, p.28.
42- ماجنوس فلورين وآخرين: مفهوم الحوار، دراسة وردت فى كتاب اتجاهات جديدة فى المسرح، تحرير جوليان هيلتون، ترجمة أمين الرباط وسامح فكرى، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة، 1995، ص 192 للمزيد راجع:
جينيت آر ماكلين: العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة، ترجمة محمد السيد، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 2000، ص 5.
ماريا دل كارمن بوبيس : سيميولوجيا العمل الدرامى، ترجمة، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، 13، القاهرة ، 2001، ص320، وما بعدها.
43- مسرحية اللصوص ، مصدر سبق ذكره، صفحات 85، 86 ، 87 ، 129 ، 130 ، 175.
44- مسرحية اللصوص، مصدر سبق ذكره، صفحات 176 ، 177
45- مسرحية اللصوص، مصدر سبق ذكره، صفحات 182 ، 183، 184، 185، 186.
46- من الإرشادات الداخلية غير الكلامية نجد :
- فرانتس (بصوت خفيض ص 29).
- فرانتس (يسحب الخطاب من جيه ص 30)
- فرانتس (يمزق الخطاب، ص32)
- فرانتس (يجمع القطع الممزقة من الخطابات ص 40)
- كارل (وهو يضرب الأرض بقدمه ، ص 46)
- كارل (منتفضاً ، ثم مسترداً انفاسه، ثم متظاهراً ، بالدهشة ، ص165)
- كارل (يغدو فى كل اتجاه وهو فى غاية الهياج، ص170)
- كارل(يأخذ أدوات اقتحام ويفتح القضبان وفى العمق يخرج عجوز متيبس كأنه هيكل عظمى، ص188).
- أماليا (بكبرياء ص 67).
- أماليا(تنزع عقدها المؤلف من اللؤلؤ ، ص 74).
- اماليا (تذهب إلى البيانو وتعزف ، ص 85)
- أماليا (وقد استيقظت فجأة من سبات يشبه الموت، ص89)
- أماليا (تترنح عدة مرات ثم تسقط على الأرض، ص91)
- أماليا (تدخل وعنياها مملؤتان بالدموع، ص 93)
- اللصوص(يعسكرون على الأرض .. يغنون، ص176)
- اللصوص (يرقدون على الأرض وينامون . صمت عميق،ص 182)
- اللصوص(جاءوا مسرعين واحاطوا بالعجوز، ص192).
- اللصوص(يشيحون بعيونهم، ص 245)
- الاب مور(مور الأب يغطى وجهه، ص31)
- الاب مور(يصرخ ويمزق وجهه، ص90)
- الأب مور(يغطى وجهه ، ص 216)

- الأب مور(واضعاً يده على رأس اللص كارل، ص217)
- الأب مور(أماليا .. يحتضنها بذراعه، ص219)

47- آن أوبرسفلد : مدرسة المتفرج، ترجمة حمادة ابراهيم وآخرين، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 1996، ص 68.

48- حمادة ابراهيم: التقنية فى المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1987، ص 38.

49- جيمس ميردفوند : الفضاء المسرحى، ترجمة محمد سيد وآخرين، منشورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 1996، ص 14.

50- التقنية فى المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 73.

51- المرجع السابق، ص103.

* - أورد شكسبير كثيراً من الإرشادات المسرحية التى تؤكد حرصه على تجسيد المسرحية.

52- مشاركة المخرج الرأى فى : أى الطرق تفضل فى الأداء

53- Martein Esslen, The field of Drama, Methuen & London, P.80.

54- آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، مرجع سبق ذكره، ص 215.

* - ينوه الباحث إلى أنه عاد إلى الجداول التى وضعها د. عصام الدين أبو العلا وأفاد منها فى أسلوب منهجه النص غير الكلامى ووظائفه لاستخراج آلية التلقى المسرحى.

55- نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص 165: 186.

56- كارل ترويرث : الإخراج المسرحى، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص 103.

57- الكسندر دين : أسس الإخراج المسرحى، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 275.

58- الإخراج المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص 104: 105.

59- نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص 184.

60- التقنية فى المسرح .. اللغات المسرحية غير الكلامية، مرجع سبق ذكره، ص 93: 94.

61- جراهام والن : المؤثرات المسرحية، ترجمة منى سلام، اصدارت مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 2003، ص 75، وما بعدها.

62- الإخراج المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص 385.

63- نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره ، ص 236.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

1- آن أوبر سفلد : قراءة المسرح، ترجمة مى التلمسانى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة (د.ت).

2- آن اوبر سفلد : مدرسة المتفرج، ترجمة حمادة ابراهيم وآخرين، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 1996.

3- الكسندر دين : أسس الإخراج المسرحى، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

4- باتريس بافيس : الإرسال والتلقى فى المسرح ضمن كتاب اتجاهات جديدة فى المسرح، تحرير جوليان هيلتون، ترجمة أمين الرباط وسامح فكرى، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

5- Patrei Pavis : Ditionnaire du theatre, Paris, Editions socials. 1980.

6- ترنس هوكز : البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

7- جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة فى المسرح، ترجمة أمين الرباط، سامح فكرى، اصدارات اكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

8- جوليان هيلتون : نظرية العرض المسرحى، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

9- جراهام والن : المؤثرات المسرحية، ترجمة منى سلام، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة، 2003.

10-جينيت آر ماكلين: العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة، 2000.

11- جيمس ميردفون : القضاء المسرحى، ترجمة محمد سيد وآخرين، منشورات مهرجان القاهرة الأولى للمسرح التجريبى، القاهرة، 1996.

12- حمادة إبراهيم : التقنية فى المسرح .. اللغات المسرحية غير الكلامية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1987.

13- Daphna Ben chain : Distanc in the theatre,the Aesthetic of Audience response , Ann Arbor , UMI, Research press, 1984.

14- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، سلسلة (آفاق) العدد الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت).

15- روبرت هولب : نظرية التلقى .. مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة/ 97 ، الطبعة الأولى 1415/3/1هـ - 1994/8/8م.

16- C F Ingarden Roman : The literary work of arts , trans by Grabowies. G, Evaston, Northwest uni, press, 1973.

17- عبد الرحمن بدوى : مقدمة مسرحية اللصوص لشلر ، سلسلة المسرح العالمى، الكويت، اكتوبر، 1981.

18- عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2 ، 1955.

19- عصام الدين أبو العلا : آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2007.

20- عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح، سلسلة مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس 1996.

21- فلوفجانج ايسر : فعل القراءة ، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

22- كارل والترويرث : الإخراج المسرحى، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.

23- ك.م. نيوتن : نظرية الأدب فى القرن العشرين، ترجمة عيسى على العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1 ، 1996.

24- ماريا دل كارمن بوبيس : سيميولوجيا العمل الدرامى، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى / 13، القاهرة ، 2001.

25- مارتن اسلن : مجال الدراما، ترجمة سباعى السيد، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة (د.ت).

26- ماجنوس فلورين وآخرون : مفهوم الحوار، دراسة وردت فى كتاب اتجاهات جديدة فى المسرح، ترجمة أمين الرباط وسامح فكرى، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، القاهرة ، 1995.

27- محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزى عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.