DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/59-76

العلاقة الفكرية والجمالية بين الجمهوروالعرض المسرحـــــي الحديـــث (مسرحية يارب إنموذجا)

فيصل عبد عودة[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2017/4/25 ، تاريخ قبول النشر 2017/5/11 ، تاريخ النشر 2019/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

اخذت مسألة الجمهور في اتجاهات ونظريات المخرج المسرحي في المسرح العالمي وخاصة بعد ظهور الواقعية وتبلور مصطلح الاخراج وتحديد دور المخرج عام 1850 م على يد الدوق ماكس منغن اخذت مسارات مغايرة للجمهور اليوناني والروماني وحتى الاليزابيثي لأنه هنا خضع للمعادلة المسرحية من جانبها الانتاجي والتقديمي كون العرض المسرحي انتاجا فنيا تقنيا، والجمهور مشاركة وفرجة واستهلاكا، وهنا خضعت مشاركة الجمهور الى اتجاهات ثلاث هي التنوير بمعنى اثارة الحس، والتحريض بمعنى التفكير والنقد، والطقسية بمعنى اثارة الفزع والقلق، فالجمهور في العصر الحديث لم يعد بديلا او ممثلا عن الامة كما هو عند الاغريق ولم يعد عاما واسعا ممثلا لمختلف الفئات المجتمعية كما هو عند العصر الاليزابيثي، لذلك فالجمهور تنوع وتعدد تبعا لطبقة المعالجة الاخراجية والمنطلقات الفكرية والجمالية للمخرجين، لذلك تجاوزت التيارات الحديثة المفهوم السهل التقليدي للمسرح. فدخل الجمهور في اللعبة المسرحية بل اوجدت العروض المسرحية محددات تقنية وفنية ساهمت في استقطاب الجمهور المسرحي كعنصر مشارك في العرض امثال عروض المسرح الحي ومسرح الشمس ومسرح القبو والمقهى والمسرح المفتوح وتأسيسا على ما تقدم تبرز مشكلة البحث في السؤال الاتي:

بما إن مشاركة الجمهور في العملية الاخراجية ليست جديدة فلها جذور تمتد الى عصر الاغريق اذن، ما هي المديات الفكرية والجمالية التي اتخذتها هذه العلاقة من خلال الاشكال الجديدة للادراك والتعبير عند أبرز المخرجين العالمين الذين عارضوا الاتجاه الواقعي في المسرح ونظروا للعلاقة بين الممثل والملتقي بنظرة مغايرة ومن خلال عرض مسرحية (يا رب) كتطبيق أجرائي؟

الكلمات الافتتاحية: العلاقة، الفكرية، الجمالية، الجمهور.

[1] وزارة التربية /مديرية تربية الناصرية .Faisal16@yahoo.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

يهدف البحث الى القاء الضوء على المرتكزات الفكرية والجمالية عند المخرجين المسرحيين العالميين وهم فوخس، راينهارت، بيسكاتور، بريخت وكروتوفسكي وكيف وظفوا هذه المرتكزات في عروضهم المسرحية وصولا الى صيغة العلاقة بين العرض المسرحي الحديث والجمهور. وكذلك التشاركية الفكرية والجمالية عند جمهور عرض مسرحية (يا رب).

أما أهمية تكمن البحث في الكشف عن العلاقة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور من خلال التأمل والتفسير والتأويل والسعي لخرق رؤية المؤلف.

يتحدد البحث بالرؤى والفلسفة الاخراجية في عروض المخرجين فوخس، راينهارت، بيسكاتور، بريخت وكروتوفسكي وأثرها على الجمهور. وكذلك الرؤية الاخراجية وتلقيها من قبل جمهور مسرحية (يا رب).

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التاريخي لعروض المخرجين العالميين الذين شكّلت عروضهم إطارا نظرياً وأجرائياً لغرض معرفة العلاقة بين الفلسفة الاخراجية لهم والجمهور. وكذلك في الجانب التطبيقي الخاص بعرض مسرحية يا رب.

المبحث الأول: التأسيس النظري

المرتكزات الفكرية والجمالية عند المخرجين العالميين وأثرها على الجمهور.

تمهيد: إن أغلب الآراء و الأفكار الجمالية تبدو كأنها جديدة، ولكن هي في الأصل موجودة ضمن الوجود البشري في الكون لكن العملية البحثية و التفسيرية والتأويلية لرسم الأشكال الأدبية هي التي نضَّجت هذه الأفكار من خلال الوعي البشري ضمن دراسة خاصة تسمى (الهرمنيوطيقا التي هي ذلك العلم الذي يسمح بإيضاح الأمور الغامضة و إزالة التشويهات التي قد تنجم عن تقادم العهد بعبارة ما قيلت في الماضي وهذا ما أثبت صوابه حتى اليوم) (عناني،ص198). أما أنثروبولوجيا العرض فأنها جزءا من أنماط العروض الثقافية التي تشمل الطقوس والاحتفالات والكرنفالات، والمسرح والشعر. فأولا إن المسرح والدراما لا يقعان في خانة الطقوس والاحتفالات ألدينية وثانياً إن الطقوس والاحتفالات والكرنفالات لها طابع ديني أكثر مما هو ثقافي ولها جمهورها، والطقوس الدينية المعادة في كل سنة هي مكررة ولا تضيف شيئاً من الثقافة للمتلقي المثقف وحتى غير ألمثقف إذا كان ضمن أي مجتمع ديني. أما لو أردنا الحديث عن العروض ألثقافية فهي تلك العروض التي تتمثل بالإبداع وخلق كل ما هو جديد وغير المتعارف عليه من قبل ومن ثم نتثقف كجمهور من خلال هكذا نوع من العروض، كما نستطيع القول إنه يمكن توظيف الطقوس والاحتفالات ضمن العروض الدرامية، ولكن ان وضعنا في العرض قيما جمالية نظيفُ شيئا جديد للمتلقي على أن نتحرر من شكلها الطقوسي والكرنفالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولذا أرى أن الهرمنيوطيقا تظل ذلك العلم الذي يتحمل المزيد من البحث والقراءة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلاقتها بالمتلقي.

اولا: جورج فوخس (1868-1940): تأثر الادب الالماني وكذلك الفنون بالحرب العالمية الثانية. وكان لموقف النازية من الادباء والفنانين الذي اضطروا الى ترك بلدهم الى بلدان اخرى اثره في ذلك فاشتهروا بالخارج قبل بلدهم امثال (بريخت، وبيسكاتور، وفوخس) فأحيا هؤلاء كثيرا من التقنيات والاكتشافات المسرحية التي ساهمت في انضاج دراما تتحدث عن اوضاع الناس في زمن النازية عن طريق المسرح السياسي والوثائقي فاعتمدت الدراما على تقرير الحقيقة ورفضت انواع الاختلاف فاهتمت بالحالة الشعورية لدى المتفرج وكان المسرح منبرا للوعظ وليس مكانا للتسلية، لذلك دعت الدراما الى تغيير ملامح المسرح. (أينز، ص176).

فبعد سيادة الروح القومية في المانيا والشعور بالتفوق العرقي في اواخر القرن التاسع عشر، عزم بعض المخرجين الالمان الى الدعوة لتوحيد الخشبة بصالة الجمهور تلك الوحدة المنشودة ومثالها التاريخي في الطرازية المعمارية الاغريقية. لذلك اتجهت ابحاث المخرج (جورج فوخس) الى اكتشاف وتاسيس (دار مسرحية) بالتعاون مع المعماريين والتشكيلين كي يحقق الوحدة العضوية بين العرض المسرحي والجمهور، وهذه الدار تشبه الى حد ما شكل المسرح الاغريقي بسعته وتكوينه ولكن الخشبة هذه المرة تكون مزودة بكل التقنيات الالية الحديثة التي تسهم في احداث التغييرات السريعة في حركة المناظر الخلفية. اذ إن فوخس يريد لمسرحه إن يمتلىء بالجمهور خلال مناقشته القضايا المعاصرة(اردش، ص115). وهذا ما خلق علاقة حسية من شانها إن تثير الاحاسيس لدى الجمهور، لذلك يبدو إن فوخس مهد لعقدة التفوق العنصرية شانه شان الفلاسفة الالمان امثال: (فيخته) في خطابة لأمة والتي امتدت وأخذت منحى هاما شمل الانسانية بأسرها.

لذلك كانت عروض المخرج جورج فوكس تمتلك اسلوبا بصريا في أماكن واقعية لجعل العرض ورشة إحتفالية تشاركية من قبل الجمهور تسهم في إحتفالية تشاركية تسهم في إغناء التجربة المعملية المسرحية. فيعتبر من المخرجين التي ظلت الشخصية المسرحيه لديه أكثر إكتشافاً وتجديداً مما أعطى للجمهور فسحات متعددة للتفسير والتأويل. ومن أهم العروض التي قدمها فوكس هي (البودقة) لميلر، و(التحقيق) لبيتر فايس، و(الأفعى) لكلود فان إيتالي..

ثانيا: ماكس راينهارت (1873-1943): اشتهر المخرج النمساوي راينهارت عندما اخرج مسرحيات مثل (اوديب الملك) على مسرح (زيركوس) في برلين عام 1910 م و (المعجزة) وهي مسرحية دينية صامته على مسرح (اولمبيا) في لندن عام 1911م، ولم يقتصر عمله على العروض الضخمة ففي اوائل العشرينات من القرن الماضي اخرج في ثلاثة مسارح هي (المسرح الكبير، شاوشبيل هاوس، المسرح الالماني) حيث تخصص باخراج المسرحيات الحافلة بالفروق الدقيقة والتعقيدات النفسية

التي لها اثر كبير على اضفاء الجو القداسي النفسي على الجمهور لذلك اسهم راينهارت بنماذج اخراجية تجمع بين المخيلة والتاثير المسرحي والابهار فجاءت اعظم اعماله في الاخراج هي مسرحية (المعجزة) عن نص يخلوا من الالفاظ في حين اسفرت معظم جهوده الاخرى عن عروض لشخصيته اكثر مما تعبر عن شخصية المؤلف(هواتينج، ص204)، فوقف راينهارت بالضد من الاتجاه الطبيعي والواقعي واساليبهما في العرض، فاستخدم مختلف عناصر الفنون الاخرى التي من شانها إن تقود الى الاقبال الجماهيري دون التمسك بمدرسة معينة او اتجاه محدد باستثماره كل ابداعات (ابيا وكريك) اذ جمع بين المخيلة والتاثير المسرحي على الجهور، وفي طبيعة الصور المسرحية وعلاقة الممثلين بالمناظر والاضاءة بل انه لجأ في بعض اعماله المسرحية الى اتباع مدرسة الواقعية التاريخية التي اسستها فرقة منغن، فسعى الى استخدام كل الاكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح ولعب بالاضاءة والالوان والاعداد الضخمة للممثلين، كل ذلك من اجل استقطاب الجماهير أي من طريق ابهارها(اردش، ص118).

وفي عام 1906 حول احدى صالات المسرح الالماني الى ما اسماه (مسرح الغرفة) وكان راينهارت او من استخدم المسرح الكبير والصغير في بناية واحدة، الاول للاعمال المسرحية التقليدية والثاني للاعمال التجريبية، وقد اعتمدت تجاربه المسرحية على مايلي:

أ) إن المسرح بالنسبة لراينهارت ليس مؤسسة اخلاقية لتعليم الناس و ارشادهم وانما هو (للمشاركة) العاطفية والمشكلة لديه هي كيفية تقديم مسرحية تحمل معاني يتفهمها المتفرج بغض النظر عن فترتها او اسلوب تقديمها لذلك فقد عمد الى استخدام اسلوب خاص لكل مسرحية حيث ادرك إن لكل مسرحية مشكلتها. فهو يعتبر اول مخرج انتقائي اذ انه لم يثبت على مدرسة معينة.

ب) اهتم بايجاد علاقة مناسبة بين المتفرج والعرض المسرحي وغالبا ما كان يسميه بمصطلح (الالفة) وبهذا لم يقصد به تقاربا فيزيقيا بين الجمهور والعرض وانما التقارب التعاطفي. حيث قدم بعض مسرحياته في صالات كبيرة جدا وقد اخذ هذه البحث للاتصال المليء بالمعنى بين خشبة المسرح والصالة صيغا عديدة فقد عمد الى اعادة خلق الترتيب المساحي للعمل المسرحي عند اعداد العرض والتمارين فقد اخرج مسرحية (اوديب الملك) وقدمها في سيرك برلين لانه وجد إن هناك تقاربا بين عمارة السيرك وعمارة المسرح الاغريقي. واخرج مسرحية (هاملت) في بناية المسرح الالماني بعد إن وضع ثلاث صفوف من مقاعد الصالة ومد المسرح الى الامام ليقربها من خشبة المسرح الاليزابيثي. وفي كثير من اعمال (شكسبير) استخدم المسرح الدوار مع ديكورات ثرية يتغير شكلها لتغيير زاوية النظر، هكذا نجح في خلق استمرارية في توالي المتفرج متحاشيا الفصل بين ما هو تقديمي وتمثيلي. لقد كانت عروض راينهارت دائما بمثابة اعياد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومهرجانات مسرحية فيذكر (ماير خولد) حول تجارب (ماكس راينهارت) المسرحية الشرطية بان راينهارت قام بمحاولات جريئة في مسرحة الشرطي، وهذه الطريقة الشرطية تفرض وجود مبدع رابع بعد المؤلف والممثل والمخرج – هو المتفرج – فالمسرح الشرطي يقدم عروضا تجعل المتفرج يكمل ابداعيا رسم ما تقدمه خشبة المسرح من تنويهات،(ماير خولد، ص 122).

ثالثا: - ارفين بيسكاتور(1893-1966)

كان بيسكاتور اول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقد نظر فيه وقدمه من اتجاهين الشكل والموقف الفلسفي. فاراد إن يلعب دور السياسي القيادي وليس الفنان عبر وسيلة الفن فاراد لمسرحه إن يكون معبرا عن الحاجات الأساسية للجماهير واعتقد إن المسرح السياسي يجب إن لا يكتفي بعرض الاحداث الفردية بل يتخطى ذلك الى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وتقرير كافة الوثائق التاريخية المتعلقة بها،(اردش، ص197).

فقال بيسكاتور حول مسرحية (البروليتاري) لقد نفينا كلمة فن نهائيا من برنامجنا فمسرحيتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الاحداث المعاصرة وان تقتحم ساحة الفعل السياسي(عيد، ص45).

لذلك اخضع النزعة الفنية للهدف الثوري. أي للدعاية حول فكرة صراع الطبقات وكان على ممثل المسرح السياسي إن لا يندمج في دوره. وعليه إن يبذل قصارى جهده لكي يعبر عن الفكرة (البروليتارية). فاهم اكتشافاته في العملية الاخراجية هو (التمثيل الموضوعي) بمعنى عدم الانحياز وعدم التحمس وعدم الانجراف بل الاحتكام الى التعقل. (كما وظف التكنولوجيا فى مسرحه بعد أن استعان بالمهندس المعمارى الشهير آنئذ فالترجروبيوس، وكان مسرح بيسكاتور بتطوره نموذجاً لأشكال مسرح الصحيفة الحية، والذى ضمن داخله أساس المسرح الوثائقى الذى ظهر لديه عام 1925).(اردش،ص78).

إن بيسكاتورهو الذي بدا يمارس الاخراج الملحمي باستخدام التقنيات السينمائية المستحدثة ويسرد الحقائق التاريخية والتسجيلية وتقديم احداث متباعدة زمنيا تعرض في نفس الوقت، واستخدم ايضا الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية وتزويد المتفرجين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح اجزاء الحبكة وقد قطع أحد العروض ليذيع تسجيلا بصوت (لينين) نفسه. لقد كان غرض بيسكاتور تحويل العرض المسرحي الى مظاهرة قوية لتضامن الطبقة العاملة التي كانت تشكل اغلبية المشاهدين كما كان الممثلون من نفس الطبقة (رونالد، ص83). فكان لابد من التحامهم جميعا لقضيتهم المشتركة. إن بيسكاتور لا يتردد في استخدام اية امكانية متاحة لخدمة العرض المسرحي ليس لتقديم المتعة للجمهور فحسب بل لدعوتهم لاتخاذ مواقف تهمهم.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وقد وصف (بريخت) بيسكاتور قائلا (بانه صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري على المسرح. فبالنسبة لبيسكاتور كان المسرح برلمانا والمشاهدون هيئة التشريع ولم يكن يهدف فقط تقديم متعة جمالية مجردة لجمهوره بل إن يدفعه لان يتخذ موقفا عمليا من القضايا التي تهمه)،(جيمس، ص 64).

لقد ردد بيسكاتور أكثر من مرة بان المسرح الملحمي قريب الشبه من الصحافة اليومية زاعما انه لا جدوى من الدراما ما لم تكن موثقة (بريخت، ص 156). لقد كان نهجه الفلسفي السائد بين كتاب الدراما في المانيا في عشرينيات القرن الماضي يقوم على المادية الميكانيكية او الواقعية المباشرة التي تضع الحقيقة الفعلية هدفا اساسيا لكل نشاط فني.

إن خلاصة مدرسة بيسكاتور المسرحية، هي انها معمل للتربية وليس مجرد مكان للتسلية كما يراه اصحاب مذهب الفن للفن، والمدرسة التعبيرية في تركيزها على الذات والصراعات الداخلية بل إن الانسان السياسي يعتبر نموذج طبقته، ومن ثم يجب إن تتسع المتعة لتشمل ابعاد التاريخ، فناقش بيسكاتور مسألة التفسير السياسي من خلال تسليط الضوء على المسرحيات التاريخية وعرضها على جمهور البروليتاريا واقتناعة منه إن هذه الجماهير بحالتها الحالية آنذاك انما هي حالة تعطش الى الفكر السياسي، ومن هذه الأعمال مأساة (هاملت) فهي ليست مرتبطة بزمانها، انها (تمسنا لانها ماتزال تعبر عن الكثير من القضايا المعاصرة)(اردش، ص197).

لقد رغب بيسكاتور بان يشارك او يندمج المتفرج في الحدث، واراد إن يضعه في مركز احداث العالم. إن بيسكاتور لم يعط لمتفرجيه مسافة كافية من احداث المسرح للحكم عليه بل اقترب من مسرح (فاغنر) الذي نشد الاندماج العاطفي او الاستجابه العاطفية، ويشير (بيتر بروك) الى إن جمهور بيسكاتور (هو جمهور المسرح التقليدي غير الواضح رغم توجهه الى الفئات الشعبية على المستوى النظري الا إن جمهور المثقفين هم الذين يسارعون للذهاب الى مسرحياته ولم يجد جمهورا كبيرا من الطبقة العاملة لكي يسنده في الاستمرار على العمل لفترة طويلة)(بروك، ص 164).

رابعا: برتولد بريخت (1898- 1956)

لقد استوعب بريخت العملية المسرحية الدرامية باعتبارها عملية جدلية تستند الى الاكتشاف. فالمسرحية موحدة بفكرة واحدة وتختصر مشاهدة المتفرج الى ايماءة فكرية اساسية اطلق عليها مصطلح (الجست **Jest**) أي التلميح وهي النقطة الرئيسية التي ينطلق منها النقاش او الجدل. بينما ادعى بريخت بان المسرح الارسطي القديم يقوم على اساس امتصاص فاعلية المتفرج وهو ككل مؤسسة ثقافية في المجتمع البورجوازي. ومهمة مسرح بريخت (الملحمي) مختلفة كل الاختلاف عن مهام المسرح الارسطي اذ إن بريخت قد دعى الى ابراز الفوارق بين المتفرجين، الامر الذي يتحقق عن

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طريق الغاء الصراع بين الفكر والشعور وهو الصراع الذي نشا من النظام الراسمالي.(فيشر. ص11).

فالمسرح القديم يستهدف تفريغ هموم المتفرج في مواجهة التناقضات التي يعيشها في المجتمع، ومسرح بريخت اللارسطي يستهدف ايقاظ فاعلية المتفرج تجاه الوقائع الاجتماعية والتاريخية لهذه التناقضات وقد كتب بريخت يقول: (إن مسرحنا يجب إن ينمي لدى الناس متعة الفهم والادراك، ويجب إن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع، اذ لا يكفي إن يسمع المتفرج كيف تمرد (بروميثيوس) بل يجب ايضا إن يتربوا على تحريره والفرح بهذا التحرير)(فيشر، ص12).

وبشكل عام فان المتفرج في المسرح الملحمي البريختي يجب إن ياخذ موقفا نقديا، فلجا بريخت الى عدة وسائل فنيه وهذه الوسائل لم تكن باي حال من الاحوال مجرد وسائل شكلية بل كانت تستند الى منطلقات فكرية استمدها بريخت من المفاهيم الجدلية المادية التاريخية وهنا يجب إن نقف عند اهم وابرز تلك الوسائل واكثرها اثارة للنقاش الا وهي عامل (التغريب) وتاثيره على الجمهور. إن نظرية التغريب هذه ليست جديدة في اصولها ومصادرها، فهي تعود الى استنباطات (روسو وهيغل وماركس) فهي تشير الى إن الانسان ينسلخ في المجتمع الراسمالي من انسانيته بانسلاخه من شخصيته، (شاخت، ص 134).

من هنا نستطيع القول بان التغريب يعني الخروج على المألوف في الفعل المسرحي فالامور غير المتوقعة، فالامور غير المتوقعة تحدث، والتسلسل الحتمي ينتفي وجوده، كما ينفصل الممثل عن دوره الى عرضه لهذا الدور كانه يعرض حادثه معينه او يرويها او يضع الاسئلة منها تحريكا لذهن المتفرج ليتخذ المتفرج الموقف النقدي ازاء ما يعرض، فالمسرح الملحمي يهتم برواية الاحداث وخلق روح المراقبة في الجمهور وايقاض فاعليته الفنية ووضعه موضع المواجهة للاشياء واثارة المحاكمة العقلية لديه، وتحويل احساسه الى الأدراك و الاعتماد على مثول الانسان بوصفة ظاهرة جديدة بالرصد والتقويم ومن ثم توظيف قدرته على التغيير والتحول في عملية الخلق الجديد.

اثر التغريب في المتفرجين: يظن البعض إن الفضل في تحطيم المسافة وهدم الجدار الرابع او كسر الايهام[1]* المسرحي يعود الى بريخت، ومع انه اتجاه عام في المسرح الحديث والمعاصر لهو جذوره القديمة التي يمكن إن نرجعها الى اصل الدراما نفسها، وينبغي هنا إن لا ننسى ما فعله التعبيريون وما انجزه (ابسن) الذي حطم وهم الشخصية الانسانية. إن عملية تحطيم الايهام تعدت البناء الدرامي وامتدت لتشمل المعمار المسرحي نفسه وشكل خشبة المسرح، لكن التحطيم الذي احدثه ابسن في الشخصية الانسانية كان يحدث في إطار نص مسرحي وخشبة مسرح تقليديين أي ينتميان

* الايهام (Illusion) وعناه اللعب بالشيء او التسلي بالكتابة، او خداع الاخرين والمهم إن المسرح في الاساس هو لعبة (play) يحتل الايهام فيه موقفا حيويا.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الى فترة المسرح الايهامي الا إن الاتجاه الى تحطيم الايهام الذي حصل عن تقليل التوتر القائم بين العرض والمتفرجين عند بريخت لم يكن مجرد حركة شكلية او بعد جمالي مجرد. إن بريخت وهو يضع تلك المصطلحات لقد اعطاها مدلولا جماليا مغايرا وجديدا ولم تصبح لديه مجرد الفاظ اقتصادية او فلسفية مجردة، (مهدي. ص198). لقد رادف بريخت بين التغريب (**Verfrdung**) والتحطيم (**Episierung**) وكانهما لفظان متطابقان، ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل (**Zeigen**) بمعنى يشير الى او يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيء ما، هكذا فعل الممثل الملحمي البريختي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة التغريب.(كرال، ص 552).

ويتحدث بريخت عن تاثير التغريب كظاهره حياتية تصادف باستمرار في الحياة اليومية، وبمساعدة تاثير التغريب هذا يعمل الناس على وعي مختلف للظواهر ويرمي التاثير التغريب الى تحويل الشيء الذي يجب إن يدرك والذي يجب إن يلتفت اليه من شيء اعتيادي ومعروف امام اعين الجمهور الى شيء خاص يلفت الانتباه. (بريخت، ص 178).

يوضح بريخت في موضوع تحطيم وتدمير التماثل بين الجمهور والشخصية من خلال اداء الممثل الجديد اذ ينبغي على الممثل إن يظهر للمتفرج كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثه ما ويجب كذلك إن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ومن ثم فعليه إن يقدم للمشاهد وجهة نظر الشخصية وان يعامل الحكاية التي يمثلها لا على انها انسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثه تاريخية فردية وقعت وانتهت، وصفوة القول إن يقف الممثل في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذي يؤديه من خلال شخصية الراوي المعلق الذي يفسر ماهو كائن وما يجب إن يكون، وايضا يستخدم الاعلان والشرائح والافلام السينمائية والاغاني، هذه الوسائل من شانها إن تكسر الايهام، فالشكل الملحمي يقوم على السرد ويجعل من المتفرج رقيب على عكس المسرح الارسطي الذي يستنفذ فاعلية المتفرج الذهنية ويلجأ بريخت في ذلك الى التغريب الذي يهدف من خلاله الى دفع المتفرج للنظر من جديد الى الاشياء نظرة فاحصة، يقول بريخت (المتفرج يجب إن ينتبه جيدا وهو جالس في الصالة لما يعرض فوق خشبة المسرح وما يعرض له شيئان متناقضان بل كثرا ما تكون اشياء تتضمن عدة تناقضات مرة واحدة. وكلما زادت التناقضات التي فيها زاد التنوع ولم تخض لنظرية جامدة فالمهم هو الملاحظة والانتباه الشديد ومن بعدها تناقش فاننا يجب إن نتعلم متعة الملاحظة)(جراي، ص 83).

ومن الوسائل التي بحث بريخت عن طريقها تشجيع المتفرج على إن يتبنى موقفا إن يطالب دائما باضاءة خشبة المسرح كلها اضاءة قوية جدا، حتى في مشاهد الليل، لكي لا يعطي المتفرج فرصة الاستغراق في احلام اليقظة فاخذ بريخت يعقب على الحدث بتعليق عنه بصورة فوتوغرافية

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لصاحبة او تدخل معه، لذلك يولي بريخت اهمية كبيرة للمرح ليلعب دور في حياة الجماهير حاضرا ومستقبلا فهو يوظف المسرح لخدمة التعليم دون إن ينسى التسلية.

خامسا: جيرزي كروتوفسكي (1933-)

تعتبر التجربة المسرحية للمخرج البولندي كروتوفكسي من اهم التجارب العملية في المسرح العالمي والتي تتعلق بعلاقة العرض المسرحي والجمهور، فيقول كروتوفسكي عن تجربته في كتابة الموسوم (نحو مسرح فقير) (نحن نحاول في المقام الاول إن نتحاشى اتباع اسلوب واحد بل ننتقي ما نعده الافضل من بين مختلف الاساليب، محاولين في ذلك إن نقاوم التفكير في المسرح بوصفه تجميعا لعدة تخصصات فنية. ونحن نهدف الى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون وما يجعل هذا النشاط مختلفا عن سائر فنون العرض والاداء، وثانيا فان عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين العرض والجمهور)(كروتوفسكي، ص 179).

فالجمهور في نظرية كروتوفسكي هو نقطة الانطلاق التي تشكل اساس هذه التجربة فمن خلال الجمهور، وعن طريق اعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مره اخرى، نصل الى جوهر المسرح، والهدف في تجارب كروتوفسكي هو اعادة اكتشاف المسرح ووسائله الاولى في التاثير والوصول الى نوع جديد من الطقوس تحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة.

تقول نظرية كروتوفسكي: انه في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العرض المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس – عاطفية جماعية او رمزا عاما يرقد في اللاوعي الجماعي للشعب وكانت الطقوس – كما يقول كروتوفسكي (هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط افراد الشعب بعضهم ببعض، ويحفظ وحدتهم الاجتماعية والشعورية)(جمس، ص80).

فتجربة كروتوفسكي حين تحاول الوصول الى نوع جديد من الطقوس، تجد انه من الصعب عليها إن تعيد احياء مثل هذه الحفلات الطقسية البدائية وتقدمها في ثوب مسرحي حديث وتحاول بدلا من ذلك إن تجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العرض المسرحي. ومن وسائله هذه استخدامه في عروضه صورا وانماطا كامنة في اللاوعي الجمعي. واستخدم الخبرة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع او بالاحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجمعي، فيستطيع العرض المسرحي إن يشق طريقه الى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز والاسطورة وبوجه عام يجب إن تكون هذه العناصر مستمدة من الجذور العميقة للحضارة الثقافية الانسانية وعلى سبيل المثال فان بروميثيوس اله النار في الاساطير الاغريقية ورمز تضحية الفرد في سبيل الجماعة، وفاوست الذي اتخذ قي ضمير الجماعات الانسانية رمز رجل الدين والعلم الذي يبيع روحه للشيطان مقابل الاطلاع على اسرار الكون(اردش، ص310).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويرى كروتوفسكي إن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي اذ إن النص مجرد عنصر من العناصر التي تنشىء العرض المسرحي ولهذا السبب يرى كروتوفسكي إن الخطوة الاولى في تحرير المسرح من قيود الادب هي حرية التصرف في النص فهو اية مسرحية لا تتحقق الا حين تعتنق من اسار الكتاب كي تتخذ لها شكلا فنيا اخر ذا تاثير مشهور وعريق(مسلم، ص129). فهو يهاجم بعروضه الجمهور ويجبرهم على المشاركة في العرض المسرحي ويقوم العرض من الناحية الفنية والجمالية على استغلال كافة الطاقات الجسدية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان فالممثل هنا يجب إن يعبر تعبيرا محددا عن كوامنه بأحداث فيزيقية. او بأحداث صوتية، ولكي تحدث تواصلا مع الجمهور يجب إن تكون مؤثرات توقظ حقائق مدفونة في لاوعي الممثل الطقوسي من خلال الخيالات والرموز المستمدة من العقل الباطن للمجتمع وتاريخه وفنونه الشعبية.

فالجمهور عند كروتوفسكي هو الجمهور المقدس الذي عنده احتياجات روحيه اصلية وهو المتفرج الذي لا يقف عند المرحلة الاولية من الاندماج النفسي. فهو جمهور خاص فيقول (لا يهمنا الجمهور ايا كان وانما جمهور خاص) (مسلم، ص56). قد يكون جمهوره الخاص مكونا من استاذ جامعي او عامل في مصنع، لا يرى كروتوفسكي إن مسرحه ليس من اجل المتفرج وانما هو لقاء مع المتفرج. لان المسرح لديه يقود الى الوعي وليس حصيلة للوعي. اذ ليس للمسرح دور تعليمي بالمعنى البريختي. فاذا كان بريخت مهتما بان يدفع الجمهور الى التفكير فان كروتوفسكي مهتم بان يزعجه على مستوى عميق جدا. فالمسرح عنده المجابهة (انني لا اريد مغازلة الجمهور، لان ذلك يتضمن جعل الانسان بضاعة للبيع)(كروتوفسكي، ص39).

من كل ما تقدم أستطاع الباحث أن يجد خلاصة للعلاقة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور للمخرجين (فوخس – راينهارت –بيسكاتور – بريخت –كروتفسكي) بما يأتي:

نلاحظ من تجارب المخرجين أعلاه في المسرح العالمي أن التجربة المسرحية التشاركية مع الجمهور هي التوصيف الأدق لعملية إخراجية معاصرة لم تمُتْ و لكنها استمرت إلى جانب الواقعية التي تفوقت على الواقعية الصارمة باتجاهاتها المتعددة فالذي حصل هو تطور المنهج الإخراجي و استيعابه للظروف الجديدة في مجاله. و هكذا نستطيع القول بأن جميع الطرق والمناهج في الإخراج المسرحي لهؤلاء المخرجين حيث اوجدت معطيات فكرية وجمالية عند الجمهور. ففي العرض لا يلغي التناقض و التعارض أياً من طرفي هذا التناقض ما بين العرض والجمهور بل بالعكس يغني التجربة و يعطيها أبعادا أعمق. و لهذا السبب ظلت جميع أو أغلب هذه المدارس الاخراجية موجودة تتحرك في فضاء العروض المسرحية التجريبة، فإذا ما تصدى مخرج مبدع لتجربة مسرحية فإن في مقدوره

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أنْ يقدم نموذجه الخاص من خلال الدمج المنطقي والموضوعي لإقناع الجمهور بتجربته الجديدة، بطريقة غير فوضوية و ليست اعتباطية.

المبحث الثاني: إجراءات البحث

توطئة الأجراءات:

يتميز العصر الحالي بتقديم تجارب وعروض مسرحية متنوعة القاسم بينهما هو البحث عن علاقات جديدة ومغايرة مع الجمهور. فنجد معظم العروض المسرحية المعاصرة تحاول اشراك المتفرج في العرض المسرحي وبأساليب مختلفة تتعلق بأداء الممثل او المكان والفضاء المسرحي والبحث عن بيئات جديدة للعرض المسرحي ومحاولة اكتشاف تأثير تلك البيئات على العرض المسرحي من جهة وعلى الجمهور من جهة اخرى لا اظهار قيم فكرية وجمالية تحطم المسافة ما بين العرض والمتفرج. لذلك رأى المخرج المعاصر (بيتر بروك) الى تقسيم الاتجاهات المسرحية في العالم الى اربعة هي المسرح الميت والمسرح المقدس والمسرح الخشن والمسرح الحاضر.

هذا التنوع بالاتجاهات ساهم في ايجاد جمهور وعلاقة جديدة ما بينه وبين العرض المسرحي.

وللفرق المسرحية التي ظهرت مؤخرا كفرقة مسرح الشمس في امريكا للمخرجة (اريان مونشكين) حيث اكدت على إن مسرحها مسرح الكم الجماهيري مسرح الفرجة والتوحد في شخصية تملك تصورا تاريخيا وحشودها التي تستجيب وجدانيا لقائدها. فجمهور مونشكين بمثابة راي عام. كذلك ظهور فرقة مسرح (الخبز والدمى) للمخرج (بيتر شومان) الذي اعتقد إن جمهوره اولئك البشر الذين لا يذهبون الى المسرح العلبة ولهذا خرج بمسرحه الى الشارع. غم عراقة فن المسرح وعلاقته الوطيدة بجمهوره، لم تركز النظريات المسرحية والنقدية اهتمامها على طبيعة وقع العرض المسرحي وشدة أثره في المتلقي، أو على كيفية استقباله (استجابته) للظاهرة المسرحية، بالمستوى نفسه الذي ركزت به نظريات النقد وتياراته اهتمامها على طبيعة وقع الأدب وشدة أثره في القارئ، ودوره المتحرر من سطوة المؤلف والنص.

وإذا كانت منزلة المتلقي قد شهدت تغيرات عديدة منذ ظهور المسرح اليوناني قبل الميلاد، فإن التوجه الجاد إلى تقديم نظريات متطورة حول جمالية التلقي في المسرح لم يبرز إلا في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي حينما انتقلت بؤرة الاهتمام، بشكل لافت، إلى المتلقي، انطلاقا من أن وجوده حيوي بوصفه عنصرا نوعيا في سيرورة إنتاج العرض المسرحي وتأويله من خلال علاقة حوارية بينهما، كما هو حيوي وجود المؤلف المسرحي والممثل والمخرج، كي يوجد المسرح.

وقد تمثّل هذا التوجه بظهور مجموعة من الكتب والدراسات التي اهتمت بعملية التلقي وجمالياته، وعلاقة المتلقي بالعرض، وآلية عمله في المسرح، وتواصله مع المؤدين، والأدوار التي يقوم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بها، وأنواع اللذة التي يحصل عليها من ممارسته لتلك الأدوار، وقراءة النصوص الدرامية، والعروض المسرحية بهدف تلمس إستراتيجيات التلقي الضمنية.

ومن أشهر تلك الكتب: مبادئ سوسيولوجيا الفرجة لريشار دو مارسي 1973، وكتاب: الدراما خشبة المسرح والجمهور لجون ل. ستاين 1975، ودراسة: سيميوطيقا العرض المسرحي لأمبرتو إيكو 1977، وكتاب: عالم المسرح لمؤلفيه الثلاثة جيرار وأوليه وريجول، وكتاب: مدرسة المتفرج لآن أو برسفيلد 1981، وكتاب: العرض والمسرحة لجوزيت فيرال 1982، ودراستا: تلقي النص، والعرض المسرحي 1982، والإرسال والتلقي في المسرح 1983 لباتريس بافيس، وكتاب: المسافة في المسرح. . جماليات استجابة الجمهور لدافنا بن تشايم 1984.

الأجراء التطبيقي:

اعتمد الباحث بإجراءاته التطبيقية على عرض مسرحية (يا رب) من آلهيات الكاتب العراقي علي الزيدي وإخراج مصطفى الركابي التي عرضت يوم 2 حزيران2016 على خشبة المسرح الوطني ببغداد وهي من تمثيل فلاح شاكر وسهى سالم وزمن الربيعي التي ادت دورا صامتا، والعرض من انتاج منتدى المسرح التجريبي التابع لدائرة السينما والمسرح.

بدأ عرض مسرحية يا رب خارج الخشبة التقليدية على وفق الشكل الجديد الذي تبناه المخرج فصديا وأطلق عليه (العرض البارد) بمزاوجة التقنية الصورية وهو اسلوب توظيف الصورة السينمائية في ألمسرح فقد اعد المخرج شريطا سينمائيا استهلاليا للتمهيد عما سيعرض على خشبة المسرح الذي قدمه سنان العزاوي بإشارات ملفوظة ولغوية مباشرة الى الجمهور المسرحي. وعمد المخرج كذلك الى توزيع (قرص سي دي) على الجمهور بمداخل صالة العرض فيه الكثير من التفاصيل التي كثفها العرض ألمسرحي كما ان المخرج اشار الى ان هناك زمنان للعرض سوف يتلقاهما الجمهور هما زمن العرض الافتراضي 10 دقائق، وزمن عرض الخشبة لأكثر من ساعة وربع. إذ كان على المخرج أن يعتمد المشهد الذي جسده (سنان العزاوي) بوصفه أسلوباً مغايراً للأداء الذي اعتمده في العرض، فضلا عن ان فكرة المشهد نفسه التي إفترض المخرج وقوعها بعد زمن طويل من العرض وليس قبل العرض، الأمر الذي لم يكن المخرج موفقاً في تحقيقه على وفق مبدأ التشاركية في العرض المسرحي، إذ بدت المقترحات التقنية عاجزة عن إنتاج علاقات مع الجمهور يمكن التأسيس عليها في مرحلة ما بعد العرض التي كان المخرج يمني النفس في أن تكون فاعلة في وعي الجمهور كما هو العرض، إلا أن الأمنيات اختارت ما هو خارج اطار فلسفة العرض.

بدأ العرض بصوت رخيم يقرأ آيات من القرآن الكريم وبالتحديد من سورة (ق): (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ) ثم تظهر على شاشة في اقصى الخشبة ملاحظات عن العرض ومنها يبدأ استهلال سينمائي فيلمي يبدأ بملاحظة انه يشبه استهلال

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فيلم (هلا لوين) للمخرجة اللبنانية نادين لبكي حين تقوم النساء بكل السبل لمنع حرب يسعى الرجال إلى إشعالها، حيث تظهر مجموعة من النسوة ثم يظهر على خشبة المسرح رجل ممدد على سرير طبي وبجانبه فتاة (ممرضة) فيما هناك منضدتان احداهما وسط الخشبة والاخرى قريبة من جهة الخشبة اليمنى على طرفيها كرسيان وحين تدخل المرأة التي ترتدي السواد من رأسها حتى قدميها تجلس على الكرسي القريب وتقول بصوت متهدج خفيض: (جئت اليك يا رب وفي قلبي الف دمعة وعتاب، اعاتبك واعاتب روحي، واتساءل: كيف لروحي ألا تستجيب لدعائي، أنا الآن غيرتك يا رب، يا رب يجب أن توقف هذا القتل، الغرق، الحريق، أي قدر هذا الذي يجعل أولادنا الذين نخاف عليهم من الهواء لقمة سائغة بفم اسماك البحر، اي قدر تافه هذا عندما نصحو صباحا ولا نجد سوى رائحة عطورهم على فراشهم. . . يا رب انا اتحدث اليك بصفتي اكثر الامهات دفنا لاولادها وكبيرهم لم اجد له عظما واحدا. . يا رب لقد جئتك بتواقيع الامهات، لم نزور ولا توقيعا واحدا وفي كل مرة النصاب يكتمل عندك يا غفور، يارب. . نريد ان نقول لك شيئا مهما باسمي وباسم كل الامهات سنعطيك مهلة يا رب 24 ساعة ان تقول للشيء كن فيكون او نضرب عن الصلاة والصيام، ولن تجد اما بعد اليوم ترفع يدها للدعاء اليك يا اقرب الينا من حبل الوريد، شروطنا واضحة، ان توقف هذا القتل الذي يأكل اولادنا، ان توقف هجرتهم عن احضاننا، هم يخرجون ولا يعودون وهم بعمر وردة تحلم بربيع سيأتي. . ربي. . انا في واديك المقدس، يارب)(نص مسرحية يارب).

فتساوق حوار الام المنادي الى الله بصيغ أدائية مختلفة، ما بين التوسل وبين القنوط من الرحمة. مما أدى الى ابتعاد الجمهور عن الفكرة الماثلة أمامه التي هي (الخلاص من القتل والدمار)، بل عدم ايجاد مسافة جمالية فكرية ما بين العرض والجمهور الذي إنتابه نوع من (التذم) تارة لخروج الفكرة الاتصالية البشرية – الألهية عن الخط العام لتثاقفية الجمهور.

شكّل العرض صدمة للجمهور عندما شاهد ذلك العرض البارد الذي تفاعلت به محددات السينوغرافيا السمعية والبصرية والحركية، فأفصح العرض عن افكارا لم يتطرق لها المسرح العراقي ولم تخاطب جمهورا معينا من قبل، فأثار جدلاً في ما بعد بين الجمهور أنفسهم، ومابين الجمهور والمؤدين ايضا، لأن العرض تناول الذات الالهية ونبي الله موسى وتعرض لعدد من الانبياء بشيء من القسوة من خلال العتاب ومخاطبة الذات الآلهية بأسلوب بعيد عن مسافة (أدعية التوسل)، من خلال أمٌ عراقية لها من أبنائها شهداء، يخولنها امهات الشهداء للتفاوض مع الرب من اجل وقف القتل الذي يتعرض له ابنائهنَّ، فتطرح شروطها بأن يوقف الله القتل خلال أربع وعشرين ساعة وألا فهنَّ سيضربن عن الصلاة والصيام. فتذهبُ الأم الى الوادي المقدس (طوى) وهناك تريد ان تتحدث مع الله مباشرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تبنى المخرج معالجة اخراجية هادئة بسيطة أسست الى ايقاع مسرحي بصري هادئ أجتذب الجمهور في لحظات الاداء ووصل به الى لحظة الاحتدام الأولى بالحوار والشكل المسرحي الذي تبنى إيقاعا حداثويا يوميا اشبه بطقسية المناسبات.

شكّل العرض بنية فنية وفكرية صادمة للجمهور، فمن ناحية البنية الفكرية كان علي الزيدي جريئا ومقتحما لفكرة محاكاة المقدس الذي أبتعد عنه أغلب المؤلفين العراقيين ما بعد 2003 فهو فجّر من خلال نصه مجموعة من الاسئلة الصادمة الموجهة الى الجمهور مباشرة التي ربما لا يبحث لها عن اجوبة او حلول لأنها ليست مهمته، اما من ناحية البنية الفنية فالمخرج استطاع إنماء العرض بشكل هادئ وقدم عرضه لجمهور نخبوي عريض من خلال ادارته لممثليه الرئيسيين (سها سالم وفلاح ابراهيم) فضلا عن الشخصية الثالثة ألصامتة واستطاع ايضا استخدام الشاشة بشكل تقشفي ومعبر ومختزل.

لقد أثبت العرض تجريبيته من خلال ابتكاره لما هو سائد ومألوف بالنسبة للجمهور بوقائع معاشة يومياً، فتناول وقائع يومية في حياة الجمهور من خلال أسئلة لا يتوقعها، لكسر حدة ألمتوقع.

لقد عمد المخرج الى (تشاركيه العرض - الجمهور) من قبل الجمهور خارج وداخل صالة العرض وهذا هو نوع من قصديه محددات العرض الأبهاري الذي يعتمده المخرجون مع جمهورهم. فاعتماد المخرج على مشهد سينمائي من فلم (هلأ لوين) للمخرجة اللبنانية (نادين لبكي) لم يمتلك خصوصية في التعبير عن الرؤية الإخراجية، ذلك أن الفلم هو متن حكائي منجز، كان على المخرج صناعة مشهده الخاص سواء عن طريق تأسيس مشهد استهلالي على خشبة ألمسرح كي يعطي للجمهور فرصة التمعن بالاستهلال أو إن أراد المزاوجة بين الصورة في المسرح والسينما فذلك يفرض عليه تصوير مشهده الخاص من دون الركون إلى مشهد سينمائي جاهز حتى وإن كان موفقاً في الاختيار. من جهة اخرى فإن محاولات المخرج في توظيف التقنيات خارج العرض المسرحي والتي تمثلت في المشهد التمثيلي الذي عرض على (الشاشة) في ممرات المسرح الوطني والذي جسّده (سنان العزاوي)، لم تجد صداها عند الجمهور على الرغم من أن المخرج كان يبتغي من ورائها تحقيق مفهوم التشاركية في العرض المسرحي إلا ان ذلك لم يكن فاعلاً، كذلك هو الحال مع الأقراص الليزرية (سي دي) والتي تم توزيعها على الجمهور قبل العرض في محاولة منه للتأكيد على الفعل التشاركي خارج العرض ألمسرحي، إلا ان المشاهد التي تم تصويرها في القرص لم تكن مغايرة لما تم تقديمه على خشبة المسرح سواء على مستوى الاداء التمثيلي أو فرضيات الإخراج ذلك أنها ظلت ملازمة للمتن النصي، فضلا عن أن الفرضية التي أراد المخرج التصدي لها في هذا المقترح لم تكن موفقة.

وهنا تُرجم المتن الحكائي إلى مشاهد بصرية (أي لغة درامية بصرية) أختفى فيها آثار القارئ وظهر آثار المتفاعل الذي شمل جمهورين لهما خلفية ثقافية عالية وجمهور ذات الامكانيات

المحدودة.... ففي هذا العرض تمت المشاركة بين نوعين من الجمهور فأصبح الإرسال والتلقي يتعلق بمجموعة تطبيقات عملية ونظريات وأيديولوجيات ومجموعة من التصادمات تتعلق بجمالية العرض المسرحي وتكويناته التي تتعلق بجمالية الإرسال عند العرض وجمالية التلقي عند الجمهور الذي يكون ضمن فعل المشاهدة لتحقيق حركة المتلقي وكذلك تفعيل التخيل والبعد الأيديولوجي عند الجمهور من خلال بنية الأفعال اللغوية و أفعال الحوار لصنع خطاب جديد، بحيث تؤدي إلى قراءة جماعية لها عمق تاريخي و فهم للحاضر ورصد ألمستقبل حيث يتم فيها توازن ما بين العرض و التلقي وكذلك إنتاج معنى للجمهور المتفاعل.

المبحث الثالث: نتائج البحث والهوامش

إن المنظرين في الاداب والفنون في العصر الحديث بدأوا يشككون في وسائل الادراك والتعبير السابقة، لذلك ظهرت اتجاهات ادبية وفنية تختلف في نظرتها الى وسائل الادراك والتعبير والتي رفضت الاساليب الواقعية البسيطة التي اعتمدتها باكتشاف الحقيقة بواسطة الاستخدام المنظم للطريقة العلمية في الكشف عن الظاهرة الموضوعية في حين تجاهلت الواقعية العناصر الكامنة في ذات الانسان والتي تختلف من انسان الى اخر فاستخدام هؤلاء المخرجون تقنيات مسرحيه جديدة تسهم في ايقاظ الحقيقة في النفس البشرية.

1) أثار عرض مسرحية (يا رب) تساؤلا وقضية معينة وأشر على موضوع معين و هم جمعي موجود عند الجمهور بطريقة جديدة لا بطريقة تقليدية مألوفة، فاليوم المسرح أزاح المركز وأستحضر من الهوامش عناصر مهمة فاعلة لتشكيل صورة من صور ما بعد الحداثة في قراءة الصور البصرية للمسرح وحتى في قراءة المعالجة الاخراجية للنص المسرحي التي اسست الى علاقة مغايرة ما بين الجمهور والعرض المسرحي.
2) أكد المخرجون بعروضهم على كل ما هو غامض ومروع ينطلق من اسرار النفس البشرية واسرار القوى العليا او القوى الغامضة الخارجية عن سيطرة الانسان التي لا تقع ضمن حدود البيئة والوارثة التي دعى اليها الواقعيون. لذلك استخدموا التشويهات في الاشكال والخطوط والالوان والكتل وعدم التوازن وانحرافات في المناظر واكسسوارات مكبرة او مصغرة وكل ما يثير في نفس المتفرج الاحساسات ما بين بالتداخل بين المستويات الروحية والمستويات المادية للوجود. كذلك استخدام التضاد في اللون واختزال الحوار الى اساسياته بهدف احداث المواجهه مع المتفرج(أي الهجوم على المتفرج)
3) استخدم المخرجون تقنيات تتناسب مع عصر الالة باستخدامهم التماثيل المتحركة وفن الكولاج (اللصق) والصوت الميكانيكي (الالي) والضجيج اليومي. فعروضهم المسرحية وقفت ضد المحاكاة المباشرة للجمهور وتمسكوا بالجانب الروحي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4) إن على المتفرج إن يستوعب ابداعات المخرجين من خلال إن يكشف الممثل عن روحه الحقيقية للمتفرج. لذلك عد المخرجون انفسهم جسرا بين الجمهور والممثل.

5) دعا المخرجون الى بناء مسرح عام يمزج ويوحد الشعور بين العرض المسرحي والجمهور، اشبه بالمعبد الجماهيري حيث يستعيد الجمهور وعيه عن طريق الطقس الموحد لكل فنون المسرح.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

References:

1. Ardesh, Saad, Director of Contemporary Theater, Knowledge World, Kuwait, 1987.
2. Ainz, Christopher, Pioneer Theater, T., Sameh Fikri, Center for Languages and Translation, Cairo International Festival of Experimental Theater, Cairo: 1992.
3. Brooke, Peter, The Empty Place, translated by Sami Abdul Hamid, Baghdad University Press, Baghdad 1983.
4. Brecht, Bertold, The Theory of the Epic Theater, Translated by Jamil Nasif, Freedom House for Printing and Publishing Baghdad 1980.
5. Gray, Ronald, Brecht, translated by Naseem Majali. Egyptian General Book Organization Cairo 1972.
6. James, Rose, Experimental Theater from Stanislavsky to Now, translated by Farouk Abdelkader Contemporary Dar al-Fikr for distribution Cairo 1979.
7. Shakht, Richard, Exile, full translation Joseph Hussein, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1, Beirut 1980 p. 134.
8. Anani, Mohamed, Encyclopedia of the Pyramid of Tiana, c, National Center for Translation, Cairo: 2016.
9. Eid, Kamal, Piscator School, in the Egyptian Theater Magazine, No. 64, 1966.
10. Fisher, Arsene, The Need for Art, translated by Zakaria Ibrahim, Egypt Library, Cairo 1984.
11. Falah, Kadum, hussaun, signograhy, display theater, magazine of academic, number 56-yeur,2101,p.210.
12. Kral, Gunter, The German-Arabic Dictionary, Ensklopidi Publishing House, La Yiberg, 1986.
13. Krotowski, Jerzy, Towards a Poor Theater, translated by Kamal Kassem Nader, Dar al-Rasheed Publishing Baghdad 1982.
14. Mayer Khold, Feisfeld, in theatrical art, translation of Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut: 1979.
15. Muslim, Sabri, The Mythical Criticism and the narrative, poetic and theatrical formations, published by the Ministry of Culture and Tourism, Sana'a, 2004.
16. Mehdi. Aqil, A Look at the Art of Acting, College of Arts, Baghdad University, Baghdad, 1988.
17. Huating, Frank, The Entrance to the Performing Arts, full translation Joseph and others, Dar al-Maarifah, Al-Ahram Printing Press, Egypt: 1970.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/59-76

Intellectual and Aesthetic Relationship between the Public and the Modern Theater (the play Oh Lord!) as a model

Faisal Abed Odeh[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 25/4/2017…....Date of acceptance: 11/5/2017….....Date of publication: 15/9/2019

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The issue of the public in the directions and theories of the theater director in the world theater, especially after the emergence of realism and the crystallization of the term direction and the definition of the role of the director in 1850 AD by the Duke Max Mengen took different paths to the Greek, Roman and even Elizabethan audience because it was here subjected to the theatrical equation from its production and presentation due to the fact that the theatrical performance is a technical artistic production, and the audience participation, watching and consumption, and here the participation of the audience was subjected to three directions: the enlightenment in the sense of arousing sense, the incitement in the sense of thinking and criticism, and ritualism in the sense of provoking panic and anxiety. The audience in the modern era is no longer a substitute or representative of the nation as it is for the Greeks and is no longer general, broad representative of various societal groups as it is during the Elizabethan era, so the audience diversified and multiplied depending on the layer of direction treatment and intellectual and aesthetic starting points of the directors. Thus the modern currents exceeded the easy traditional concept of the theatre.

The audience entered the game of the play, rather the theater performances created technical determinants that contributed to attracting the theater audience as a participant in the show such as live theater shows, Sun Theater, basement and Café Theater, and open theater. Based on what is presented, the research problem arises in the following question:

Since the participation of the audience in the directing process is not new, it has roots that extend to the era of the Greeks, then what are the intellectual and aesthetic ranges taken by this relationship through the new forms of perception and expression of the most prominent international directors who opposed the realistic trend in theater and looked at the relationship between the actor and the receiver with a different view and through the display (Oh Lord!) as a procedural application?

Key words: relationship, intellectual, aesthetic, audience.

[1] Ministry of Education ،Directorate of Nasiriyah Education ،Faisal16@yahoo.com .