الظاهراتية وتأثيرها على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي

د.علي عبد المحسن علي

مشكلة البحث:-

ظهرت المدارس النقدية لتؤكد ضرورة انتاج معنى جديد ، فالتفكيكية التي نسبت الى (جاك دريدا) الذي أكد على أهمية الجانب الكلامي والذي اسماه (ميتافيزيقيا الحضورة) يشير فيه إلى أهمية جانب الكلام باعتباره نظاما مرئيا . نقد استجابة القارئ،ذلك الاتجاه الذي اسند إلى (نورمان هولا ند) و (هارولد بلوم) يؤكدون فيه إن للنص قراءات المتعددة ؟ لان القراءة الواحدة للنص الأدبي لا تكفي ويكمن السر في ذلك إلى إن المعنى النصي يخلق وينتج في كل مرة إنتاجا جديدا يختلف عن الإنتاج السابق . رواد النقد الحديث (ألن تيت) و (ر.ب. بلاكمز) و (وليام . ك . وميزات الابن) ، نبهوا إلى أهمية معالجة ت . س . اليوت للقصيدة والذي هو الآخر اعتبرها شعرا وليس شيئا آخر ، لأنها شكلا مكتفيا بذاته وبالتالي فالعمل الأدبي مستقل كل الاستقلالية عن الكاتب لذلك ينبغي دراسة العمل الأدبي ككيان مستقل عن توجيهات الكاتب وانتماءاته الاجتماعية والدينية ، وتأثيرات الجانب النفسي والأخلاقي عليه . الشكلانيين الروس (فكتور شكلوفسكي) و (يان موكاروفسكي) و (رومان ياوبسن) اعتمدوا على فرضية التعارض ما بين اللغة الأدبية أو الشعرية واللغة الاعتيادية وهذا التعارض ناجم عن إعطاء اللغة الاعتيادية الأهمية من قبل الاتجاه لشكلاني لأنها مسؤولة عن نقل الرسالة إلى المستمعين من خلال الاستناد إلى العالم الخارجي لهذه اللغة ، واللغة الأدبية تهتم بجلب الانتباه إلى الخصائص الشكلية الذاتية أي إلى العلاقات الداخلية فيما بين الإشارات اللغوية نفسها .

نظرية الأساطير ونقد النماذج تعتمد على ركنين أساسيين الأول هو كتاب (الغصن الذهبي) لمؤلفه (السير جيمس فريز) والذي يؤكد على أهمية الأساطير والطقوس في حياة المجتمعات والركن الثاني نظريات (كارل جوستاف يونك) النفسية التي استخدمت مصطلحات مثل النماذج الأولية ، الصور الأولى ، المتبقيات النفسية وهي عبارة عن النماذج التي يرثها الإنسان عن أسلافه من البشر ، ومن مروجي هذه النظرية (نظرية الأساطير) (مود يوكين)و(ج. ويلسن نايت) و (روبرت كريفز) و (ريجارد جيس) و (جوزيف كامبل) و (نورثروب فراي) . الاتجاه الهيرومونتيكي الذي سعى الى تحليل وتفسير وتوضيح معنى العمل الأدبي وشرح جنسه وتركيبه وموضوعاته وبالتالي الوقوف على المعنى العميق من العمل الأدبي ، وقد تم تبني هذا الاتجاه لغرض تفسير الكتاب المقدس (الإنجيل) والوقوف على معانيه المستترة : وتحليل القواعد الصحيحة له لغرض ترتيبه بطريقة صحيحة ، ومن رواد هذا الاتجاه عالم الدين الألماني (فردريك شيلر ماخر) و (فيلهلم ديلتي) ولا يتم تفسير وتحليل العمل الأدبي بدون تفسير وتحليل

المؤثرات الاجتماعية والنفسية التي تركت آثارها على الكاتب الأدبي . ويعد المفكر الألماني (ادموند هوسرل ،) و (مارتن هايدكر) و(موريس مارلو بونتي) من النقاد الظاهراتيين الذين أكدوا على ضرورة المساهمة الواعية ما بين منتج العمل الأدبي ومتلقيه ، الكاتب والقاري . النص المسرحي يعد عملا ادبيا يتلقاه المخرج ويعيد انتاجه وكذلك الممثل لذلك تساءل الباحث هل يمكن أن يؤثر النقد الظاهراتي على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي ؟ لذلك صاغ الباحث عنوانه بالطريقة الآتية :- (الظاهراتية وتأثيرها على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي) .

أهمية البحث والحاجة إليه :-

تكمن أهمية هذا البحث :

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

٢-يخدم هذا البحث كل من الممثلين والمخرجين والنقاد المسرحيون .

هدف البحث :-

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

حدود البحث:-

١- الحدود الزمنية:- ٢٠٠٠-٢٠٠٩ لان في عروض هذه الفترة جانبا ظاهراتيا .

٢- الحدود المكانية :- العروض المسرحية التي قدمت في دائرة السينما والمسرح في بغداد ، لان الممثلون في هذا المسرح لهم تجارب كثيرة في مجال التمثيل .

٣- الحدود الموضوعية :- تأثير النظرية الظاهراتية في النقد الأدبي على أداء الممثل في عروض المسرح العراقي .

تحديد المصطلحات

المصطلحات الواجبة التحديد هي:-

١- الظاهراتية

الظاهراتية(الفينومينولوجيا،phenomenology) تعني اشتقاقا ما يبدو وما يظهر، أنها عودة إلى الأشياء ذاتها (١-ص٧٠) .

الظاهراتية :- تيار فلسفي تبناه كل من (ادموند هوسرل) و (رومان انكاردن)و(مارتن هيدغر) و(موريس ميرلوبونتي)و(جان بول سارتر) و(ماكس شيلر)و(جورج بوليه)،ظهر هذا المصطلح في بداية القرن العشرين، وهو يدرس كافة أنواع الخبرة الانسانية من التصورات ، الفكر،التخيل الشعور،الرغبة،الاختيار،الوعي الجسماني، الفعل الرمزي والتمثيلي،النشاط الاجتماعي، النشاط اللغوي، الغرض من كل ذلك هو دراسة الأشياء أو الموجودات كظواهر ومعاني موجودة في خبرتنا الواعية (٢-ص١٥٩) .

الظاهراتية :دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل المعرفة(٣،ص٨٣) .

٢-الأداء :- الأداء يعرف أيضا بأنه " سلسة من الأنشطة المحددة الموضوعة بنظام معين داخل إطار كي تعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهدين،ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤدين دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة "(٤-ص٨) .

ويعرف أيضا بأنه "سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ؛ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن والكفاءة " (٥-ص٦٦) .

ويعرف أيضا بأنه " تجسيد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءات وانفعالات ممثل الشخصية " (٦-ص٣٦) .

عالم اللغات والأجناس الأمريكي(ريتشارد بومان) له وجهة نظر تجاه الأداء إذ يقول "إن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية،ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له،أو أنموذج أصلي موجود في الذاكرة . وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل-مثل جمهور المسرح، أو مدرس الفصل، أو العالم – ولكن الركيزة الأساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي، بل هي ثنائية الوعي"(٥-ص١٣) .

الأداء أيضا " كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين " (٥-ص٣٦) .

إن الظاهراتية تعتمد على أفق التوقعات بالنسبة للقاريء أو المتلقي لذلك يؤكد الباحث إن أفق التوقعات هذا ينطبق على الممثل المسرحي باعتباره قارئا للنص المسرحي ويملا الفراغات الموجودة فيه وفقا للرؤية الفنية الإبداعية ووفقا لحضوره على خشبة المسرح ويرى الباحث كذلك ان مبدأ الصورة الذهنية الذي أكدت علية الظاهراتية يصل إليه الممثل من خلال ابتكاراته الأدائية واستخدامه لكلمة (لو السحرية) من كل ذلك يؤكد الباحث ان الظاهراتية تؤثر في أداء الممثل ، ويرى الباحث ان مسالة العلاقة بين المتلقي والعمل الادبي عند الظاهراتية له ما يبرره في اداء الممثل والمتمثل بالمسافة الجمالية بين الممثل والعرض المسرحي .

الإطار النظري – المبحث الأول – مفهوم الظاهراتية

ارتبط مفهوم الظاهراتية بالفيلسوف الألماني (فردريك هيغل) قبل ارتباطه بالمفكر (ادموند هوسرل) ، فالروح تمر بثلاثة مراحل حسب هيغل هي"١- الروح الذاتية وتتناول العقل البشري منظورا إليه ذاتيا. ٢-الروح الموضوعية وتنتقل من الذات إلى الموضوع الخارجي. ٣-الروح المطلقة وفيها وحدة الشكل والمضمون" (٧-ص١٥١-١٥٣) . وهذا التطور في مستويات الروح يعكس مراحل تطور الفكر والوعي والنقد ، والأخير يعد نشاطا فكريا، والفكر يرتبط بكل من الذات والموضوع في علاقة جدلية، والاثنان أي الذات والموضوع مدركان ،إلا إن هيغل يركز

على الموضوع الذي يحمل سمة جمعية وشمولية تتعلق بأفعال الجماعات وواجباتها تجاه بعضها البعض . إن هيغل يربط الجانب الأول من الروح بالحواس والإدراك الحسي لذلك تتعلق الروح بالشيء الحسي،ويربط الجانب الثاني بالتخيل الذي هو موضوع الروح في صورة أو تمثل،والجانب الثالث بالهدف أو الغاية أنها الروح المطلقة "التي تسعى دائما إلى إشباع حياتها الداخلية العليا العميقة(الفكر) فتجعله موضوعا لها"(٨-ص٢٨). وبذلك يكون (هيغل) قد اضفى على الظاهراتية معنى خاصا انه علم تجربة الوعي ويدل موضوع الوعي على الحقل الذي يظهر فيه موضوع لذات معينة لتكون بالضرورة وعيا بموضوع معين ووعيا بالذات في الوقت نفسه ،هذا من جانب ومن جانب آخر ترتبط التجربة حسب هيغل بالصيرورة التي يتكفل الوعي بالقيام بها ، فهيغل يؤكد على جانب ظاهراتي مهم هو الفكر وأهميته لأنه أسمى الموضوعات. المفكر الالماني (ادموند هوسرل) الذي أكد على معالجة المشكلات الفلسفية من خلال وصف كبريات أنواع التجارب الإنسانية،لان لكل تجربة من تلك التجارب شكلا خاصا تقتضيه طبيعة الشيء الذي يتم تناوله للوصول إلى شكل التجربة، وبالتالي يؤكد (هوسرل) على أهمية دراسة الخبرة الإنسانية بصورة مستقلة عن القيم والأحكام الذاتية حتى يتم إدراك الظاهرة والوعي بها وبالتالي الوعي بالوجود وبالمحصلة الدخول إلى جوهر فلسفة هوسرل إلا وهو(القصدية) التي يقول عنها هوسرل"الوعي دائما قصدي"(٩-ص٥٣) وتعد القصدية المحور الأساس في فلسفة (هوسرل)،التي تعتبر وسيطا ما بين العارف والمعروف أو المدرَك والمدرِّك ،لغرض الوصول إلى فعل الإدراك الذي يتطلب بدوره تحريك الإدراك نفسه وهذا لا يتم إلا بان ندرك الظاهرة المراد إدراكها. والقصدية لا ترتبط بالارادة المقتصدة بقدر ما تعني الموضوع الذي يرتبط ارتباطا مباشرا مع الذات المفكرة أو فعل التفكير.

تمكن (هوسرل) من إيجاد مفهومين يرتبطان بفعل القراءة النقدية للمنجز بكافة أشكاله وهما (النوئزيس)و(النوئيما) ، فالأول هو المتجه إلى الفعل بمعنى القطب الذاتي ، والثاني هو القصد الموضوعي ، أي الموضوع المشار إليه ، ويتواجد الاثنان داخل الخبرة القصدية التي تسمى ب (فعل التفكير) لإنتاج مضمون" وهذا المضمون هو المعنى الموضوعي للشيء كما هو معطى في فعل التكوين"(١٠-ص٣٠) ويرى الباحث إن السبب في ذلك يكمن في إن الموضوع والكينونة يرتبطون مع بعضهما ولا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء،لذلك كان سعي (هوسرل) إلى الجمع بين الذات والفعل وهذا الدمج أو الجمع يسفر عنه مفهوما جديدا من مفاهيم (هوسرل) ألا وهو (التعالي) الذي يعرفه بأنه"المعنى الموضوعي الذي ينشا بعد إن تكون الظاهرة معنى محض في الشعور إلى ما بعد الارتداد في عالم المحسوسات الخارجية " (١١-ص١٦٢) أما القصدية فترتبط عند (هوسرل) بالكيفية التي ينجز بها العمل الأدبي،والقصدية استخدمت فيما لدعم الجانب الموضوعي للنص الأدبي مما يعطي حضورا مميزا له، وهذا الحضور ناجم

عن استحالة فهم دلالة النص بمعزل عن قراءة ذلك النص بمعزل عن المتلقي مما يدل ذلك على إن الظاهراتية نابعة من التأويل،والتأويل الظاهراتي هو" فعلا لإنتاج المعنى و لتأسيسه،الذي لا يتجه إلى المعنى أو المرجع،ولا يرتد عنهما،فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى"(١٢-ص٣١) وهذا المعنى لا يعد بؤرة ولا هوية ولا بؤرة مفردة بل ممارسة وفعالية مرتبطة بالوعي لدى القارئ،والوعي يبدأ من جانب مهم ألا وهو المرجعيات الفلسفية والإيديولوجية للقارئ ،من هنا يؤسس (هوسرل) لعلم جديد ينبثق من شعور القارئ ،والمنطق الشعوري لا يقتصر على تحليل التجارب الحية للقارئ وتحليل مضامينها ولكنه في نفس الوقت الأنا الخالص والإدراك الباطني ويتم ذلك بإتباع ثلاثة طرق هي " الأول بناء التجربة السابقة على الحكم أو التجربة من حيث هي استقبال محض للعالم الخارجي يمكن إدراكها إدراكا مباشرا بالحدس أو بعد الإيضاح ثم إدراك علاقاتها وأسسها . الثاني بناء الفكر الجملي وموضوعات الذهن وذلك بمعرفة البناء العام للجمل ونشأة أشكال المقولات ونشأة الموضوعات ودالات الأحكام. الثالث بناء الموضوعات على وجه العموم وأشكال الأحكام العامة وذلك ببناء العموميات التجريبية من اجل الحصول على العموميات الخالصة عن طريق الرؤية الحدسية للماهيات"(١٣-ص٤٠) الأساس في تلك المبادئ الوعي الذي يعد حاضرا لدى القارئ من اجل المشاركة في العملية الإبداعية، من اجل إبراز الهوية الحقيقية للصورة عند ذاك يعمل الخيال المبدع بحرية لان القارئ على يقين تام بان المواضيع التي تملا عقله هي ملكه الخاص .

أما(فولفكانك ايزر) فيؤكد على مسالة مهمة هي ان للنص الأدبي قطبان ،هما القطب الفني أو الاستطيقي ، وقطب التحقق الذي يتم بواسطة القارئ ، مما يجعل العمل الأدبي غير مساو للنص ، أو مساويا لتحقيقه وإدراكه إذ يقع في منزلة بين منزلتين ، وهذه العلاقة الجدلية المستمرة ما بين القارئ والنص تعمل على محورين هما " المحور الزمني والمحور الفضائي: وكما إن الوجوه المختلفة لتجربة القراءة تحل محل الوجوه السابقة ، وتعمل على إعادة النظر في الإدراك النصي ثم تحل محلها وجوه أخرى ، فان البنى الثيمية المختلفة أيضا تتنافس فيما بينها من اجل المركز ويدفع بعضها بعضا إلى الأرضية الأمامية والخلفية" (١٤-ص٣٤) وبالتالي يتفق ايزر مع هوسرل على إن طبيعة تجربة القاري متجددة بتجدد وعيه ، لذلك تستند عملية القراءة لدى(ايزر) على ثلاثة أسس هي : ١-النص . ٢-القارئ

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

الإجمالي من حيث الأساس فيجعل كل صورة ذهنية تنحسر إلى الماضي، فيخضعها إلى تغيير لا مناص منه ، وهذا بدوره يؤدي إلى صورة ذهنية جديدة"(١٥-ص٤٤) وهذا التحول من صورة ذهنية لأخرى جديدة يتطلب الخيال الذي يتميز به القارئ والية الخيال الأدبي لدى القارئ تعتمد على ما اسماه ب(التركيب السلبي)(١٥-ص٤٣) ويتركز بإضفاء سمة الحاضر على غير المعروف أو الغائب والسبب في ذلك يكمن في أن النص الأدبي لا يمتلك حقائق بقدر ما يمتلك خطط لتحفز القارئ على إعادة تركيب الصور الذهنية الجديدة من خلال خزينه المعرفي والصور الذهنية والأحاسيس السابقة. أكد (ايزر) على مفهوم مهم ألا وهو (القارئ الضمني)(١٦-ص٦٩) وبموجب هذا المفهوم يتم التحول من البنيات النصية إلى الخبرات الشخصية للقارئ الذي يمتلك نشاطا إدراكيا ناجما العلاقة التفاعلية ما بين النص والقارئ ، فالقارئ يقيم ما يقراه في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، مما يؤدي إلى عملية تركيبية لا يقوم بها النص الأدبي وحده ولا خيال القارئ وحده بل يشترك الاثنان، فهذه العملية التركيبية يحدثها القارئ من خلال خياله الإبداعي، ذلك الخيال الذي تحكمه مجموعة الإشارات التي يطرحها النص الأدبي . مهمة القارئ إذا هي رصد ما يغفله النص من فجوات وملىء تلك الفجوات من خلال إقامة علاقات بين النص والعلاقات الموجودة بين شخصياته وبين القارئ وعلاقاته الاجتماعية مع المحيط الذي يعيش فيه ونتيجة لذلك فان عملية القراءة تحمل بعدا تفاعليا بين الاثنين . (رومان انكاردن) هو تلميذ (هوسرل) ، استخدم مبدأ القصدية في تحليل عملية القراءة لان العمل الأدبي يمتلك وجودا ملموسا، قائما على فرضية إن المواضيع الروائية لا تبنى فقط على أساس العلاقات التجريدية المنتظمة التي تتركها تجربة القارئ السابقة بل تشتمل كذلك على المعاني المكتسبة التراكم الكامل للأوامر والصور الذهنية والأحاسيس السابقة للقارئ(١٧-ص٥٥) وبالتالي فالعمل الأدبي يعد طاقة ديناميكية فاعلة من خلال تفاعله مع القارئ .

(هانز روبيرت ياوس) هو الآخر احد رواد المنهج الظاهراتي ، أشار إلى مسالة مهمة ألا وهو دور الجمهور أو القارئ في عملية تلقي النص الأدبي وإنتاجه وإعادة كتابته وإعطاءه شكلا مميزا من خلال أفق التوقعات ، تلك النظرية التي استلهمها(ياوس) من نظرية (هانز جادامير)* التأويلية التي تعتمد على النص باعتباره عملية حوار دائمة بين الماضي والحاضر، مما يؤدي إلى تفاعل الآفاق ، وبموجب ذلك التفاعل يصعب أو بالأحرى استحالة فصل معاني النصوص عن تاريخ استقبالها، إلا إن (ياوس)طور مفهوم أفق التوقعات ليؤكد فيه على إن العمل الأدبي يتألف من اتحاد محورين هما أفق التوقع المفترض في العمل ، وافق التجربة المفترض في المتلقي ، ونتيجة لذلك يتشكل معنى النص الذي يتجدد بصورة الدائمة ، فتغير المعنى يؤدي إلى تغير شروط التلقي الاجتماعية والتاريخية ، المتلقي وفقا لكل ذلك يمتلك القدرة على استقبال التجربة الفنية وإنتاجها والاتصال بها وفق شروط وضعها (ياوس) ألا وهي:-

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

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

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

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

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

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

٧-الربط بين التاريخ الخاص الذي يشكل التاريخ الأدبي ، والتاريخ العام ، وذلك بحثا عن إظهار الوظيفة الاجتماعية للإبداع ، لا من حيث أن التاريخ الاجتماعي ينعكس في النصوص الأدبية ، ولكن بهدف دراسة تأثير الإبداع على القاريء (١٦-ص١٧) .

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

المبحث الثاني – الظاهراتية في العرض المسرحي

بما أن الظاهراتية في العرض المسرحي ترتكز على القراءات المتعددة له من قبل المتلقي وتختلف هذه القراءات باختلاف ثقافة وفكر المتلقي وتوجهاته السياسية والفكرية والتاريخية وكذلك القراءات المختلفة للمخرج المسرحي ، وبالتالي فان هناك تاثير للظاهراتية على العرض المسرحي، فالمكان في النص يعيد المخرج انتاجه وفق معنا جديدا يرتبط بالمكان الذي يعيش فيه المخرج وفقا للمنظر المسرحي ، والشخصيات كذلك يسهم المخرج في ايضاحها للممثل وفقا لمعنى جديد يرتبط بمتطلبات العصر وحاجاته الضرورية ترتبط بمفهوم القصدية ، لذلك فلكل عرض مسرحي قصدية معينة ، فهو يحتوي موضوعا يرتبط ارتباطا مباشرا مع الذات المفكرة . العرض مسرحي يحوي موضوع او فكرة اساسية او هدف اعلى وهذا الموضوع يعيد المخرج انتاجه وفق رؤى ومنطلقات سياسية واجتماعية وتاريخية جديدة، عاشها المخرج لذلك فهناك تاثير للظاهراتية على العرض المسرحي . ان مفهوم القصدية الموجود في الظاهراتية مناظر بالأساس

إلى مفهوم فني ألا وهو الوحدة ، أي وحدة الشكل الفني الذي يتأتى أساسا من الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل للنص المسرحي الذي يسعى المخرج لإبرازه ، وهنا يأتي التفهم العميق من قبله للقوانين التاريخية ، تلك القوانين التي يتطور على أساسها المجتمع الإنساني ، وبالتالي فمعرفة المخرج للهدف الأعلى يمكنه من التعمق في جوهر الأحداث والقوى المحركة لها ومعرفة الظروف التي تعيش فيها الشخصيات، وطبيعة الصرع الذي تواجهه هذه الشخصيات (١٧-ص٤٩) وبذلك فالهدف الأعلى يعد بمثابة العمود الفقري للعرض المسرحي إذ يتحتم على المخرج وكادر العمل معرفته ، يقول (ستانسلافسكي) "إن التعبير عن أفكار ومشاعر وأحلام الكاتب .آلامه وأفراحه الأبدية هو المهمة الأساسية للعرض المسرحي"(١٧-ص٥٨) فمهمة المخرج تنحصر في معرفة تلك الأفكار والمشاعر وإعادة صياغتها بصورة تتلاءم مع متطلبات العصر الذي يعيشه الهدف الأعلى للنص الدرامي لا يمكن تصويره أو تجسيده من قبل الممثل بدون معرفة المخرج للوسيلة التي تكشف عن الفعل ، والفعل هو الحالة العامة التي تتيح لشيء ما أن يولد بين بداية ووسط ونهاية ، وهناك دوافع لهذه الأفعال تدفع الشخصيات إلى ارتكاب فعل ما والفعل يؤدي إلى الصراع ، والذي يعد " قانون من قوانين الحياة الأساسية فالكائنات الحية تتصارع من اجل البقاء" (١٨-ص١٦٧) وهذا الصراع له أسباب إما فكرية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية، والصراع الدرامي على أنواع هي:-

١-الصراع مع الشخصية أو الأشخاص الآخرين وهو صراعا اجتماعيا. ٢- الصراع مع الطقس أو مع الجانب الجغرافي للأرض ، فالرعد على سبيل المثال قد يكون سببا في صراع الشخصية الدرامية . ٣-الصراع مع العادات والتقاليد والثقافات والديانات. ٤-الصراع مع النفس كما هو الحال في شخصية هاملت في مسرحية هاملت . ٥-الصراع مع القدر أو الآلهة كما هو الحال في مسرحية بروميثيوس في الأغلال . وبالنتيجة معرفة المخرج المسرحي للهدف الأعلى للنص الدرامي تمكنه من معرفة الفعل والدرامي وطبيعته وما يسفر عنه من صراع ، وذلك يرتبط بمفهوم القصدية . من جانب آخر يعد المخرج القاريء الأول للنص المسرحي وبالتالي فمهمته الأساسية هي مليء الفراغات التي تم نسيانها من قبل المؤلف المسرحي من خلال قدرته على التحليل والتأمل والتجربة، لأننا هنا بصدد نوعان من المخرجين:- الأول:-المخرج المفسر الذي يفسر النص الدرامي. الثاني:-المخرج المبدع الذي يمتلك من رؤية الأحداث المسرحية في أفق تطورها وانسيابيتها بصورة متدرجة وفقا للسبب والنتيجة التي تحكم هذه الأحداث، وهو المخرج الذي ينبغي أن نعرج عليه، انه المخرج الذي يساعد الممثلون في تطوير مهاراتهم الحركية والإلقائية وتطوير قدراتهم الذهنية (الاستجابة السريعة للأحداث ، الاستجابة للإيقاع) وقدراتهم الحركية (القدرة على الارتجال الحركي ، الرقص بأنواعه) ، انه مخرج قادر على إيجاد الفعل الرئيسي المحرك للشخصية الدرامية (العمود الفقري) لها الذي يتولد من الفعل الرئيسي للمسرحية ، فعلى

سبيل المثال العمود الفقري ل (بلا نش دوبوا) في مسرحية وليامز (عربة اسمها الرغبة) يمكن أن يكون تجد عشا (١٩–ص١٢) وبالتالي فمهمة هذا المخرج تكمن في اكتشاف الكيفية أو الطريقة التي يعمل بها الممثل بالإضافة إلى مطابقة فعل الممثل للتشكيل العام للعرض المسرحي وفق رؤية إخراجية حديثة تتمشى مع التطورات الفكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية للعصر. الصور الذهنية التي أكدت عليها الظاهراتية مرتبطة بقدرة القارئ على التخيل ، والفنون بكافة أنواعها ومنها المسرح تعتمد على الخيال والتخيل، والخيال يعرف بأنه" الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر وهي على نوعين: أما أن نستعيد الصور التي شاهدها صاحبها من قبل وتسمى عندئذ (المخيلة المتذكرة) أو (المستعادة)أو تعتمد صورا سابقة فتولد منها صورا جديدة وتسمى عندئذ(المخيلة الخلاقة) " (٢٠–ص٨) والنوع الثاني تحديدا هو الذي أكد عليه (ياوس) كما مر بنا في مسالة الانتقال الحاصل في الصور الذهنية من الماضي إلى الحاضر.

(جان بول سارتر) يربط بين الخيال وأسلوب خلق الصور الذهنية هذه الصور التي يشبهها (سارتر) بالعالم الحقيقي، ويعرف الأخير أسلوب خلق الصور الذهنية بأنه " فعل يحاول أن يجسم موضوعا غائبا أو لا وجود له، عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي نهدف إليه" (١٥–ص٢٨) وبذلك فالصور الذهنية التي أكد عليها (سارتر) يمكن خلقها بصورة مشابهة لها ، وهذا الخلق يعد محاكاة للجوهر وليس محاكاة مشابهة للواقع ، تلك المحاكاة التي أكد عليها (أرسطو) في كتابه فن الشعر عندما أعطى الأهمية للشعر على التاريخ ، لذا نرى (أرسطو) يؤكد بأنه ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث بل إن مهمته تتلخص بمحاكاة الجوهر في المادة الشعرية(٢١–ص٢٤) وبالتالي فعمله يرتبط بالفلسفة أكثر من التاريخ ومجرد سرد الأحداث لان الفلسفة تعبر عن الكلي ، أما التاريخ فهو يعبر عما هو جزئي. المخرج المسرحي يعد شاعرا يمتلك الخيال الخصب الذي يمكنه من الإبداع والابتكار، فهو يقرا النص قراءات متعددة لاستكشاف الجانب الفكري والصوري فيه وإدراك مضامين وأبعاد النص مع مجموعة العمل المسرحي ويحول مادته الخام إلى عرض مسرحي ذو طابع حسي لذلك فالخيال في الظاهراتية موجود كذلك لدى المخرج المسرحي .

المخرج المسرحي يتمتع بمخيلة إبداعية تمكنه من اكتشاف طبيعة الجو المسرحي الذي يتولد من أهداف الشخصيات ونواياها المعلنة والمخفية ومن المسافات الاجتماعية بين شخصية وأخرى وما يحيط بالشخصية الدرامية من إضاءة وديكور مسرحي وموسيقى ومؤثرات مسرحية وما تتعامل به من إكسسوار وماكياج وحتى الزي الذي ترتديه الشخصية الدرامية ، والجو المسرحي ديناميكي متحرك يستمد هذه الحركة من حركة الأحداث الدرامية وتغيراتها من زمان لآخر ومن مكان لآخر، وكذلك من تعدد القراءات الفنية للمخرج ، فعلى سبيل المثال لا الحصر

في الفصل الأخير من (الأخوات الثلاث) على مسرح موسكو الفني توحي الملابس التي ترتديها الشخصيات ذات المعاطف المحكمة الأزرار والقلنسوات الطويلة بفصل الخريف، بالإضافة إلى العزف على البيانو كل ذلك أعطى جوا مسرحيا خريفيا(١٨-ص٩٩) الجو المسرحي من جانب آخر يحدد الحالة النفسية-الجسمانية للشخصيات المسرحية والسرعة الإيقاعية ، وما دام الباحث تناول الإيقاع ينبغي إن يعرج على مفهومه ، إذ إن كلمة الإيقاع اشتقت من الأصل اليوناني القديم(reyo) وتعني باللغة العربية انسياب الماء ، وفي اللغة الانكليزية المقياس أو الاتزان أو التوقف في الغناء والموسيقى وفي الحركات المختلفة ، والإيقاع بعد ذلك عبارة عن تواتر الوحدات السمعية والبصرية في مجموعة منتظمة ومتكررة ومتنوعة ومتحركة ، هذه الوحدات أو المجموعة نسميها ضربات يتخللها فواصل أما زمنية كما هو الحال في الموسيقى أو مساحية كما هو الحال في اللوحة التشكيلية أو زمنية-مكانية كما هو الحال في العرض المسرحي (٢٢-ص٧٠) . وبذلك فالقصدية في الظاهراتية لها ما يناظرها عند المخرج المسرحي وتتمثل بعناصر الوحدة والهدف الاعلى للعرض المسرحي وتمكن المخرج من تحديد خطوط الصراع والايقاع العام للعرض المسرحي .

المبحث الثالث – الظاهراتية في اداء الممثل

ان مسالة الوعي بالذات والموضوع الذي اكد عليه هيغل ، له ما يناظره في اداء الممثل المسرحي ، فالاخير يستخدم تجاربه اليومية من خلال الذاكرة الانفعالية في تجسيد الشخصية الدرامية ، وتقديم صورة جديدة لموضوع ما ، والامثلة على ذلك كثيرة منها قيام الممثلون الاغريق بتصوير شخصيات وهم على وعي بذواتهم اولا والموضوع الذي يقدم على خشبة المسرح من خلال تطوير قدراتهم على اداء الادوار المختلفة . الممثل المسرحي يقوم بالاستفادة من تجاربه والظروف السابقة التي عاشها ، بعد ان تمكن من استقبالها واعادة انتاجها بما يتلائم ومتطلبات الشخصية الدرامية ، بعد ان قام بقراءة النص الدرامي واستخراج البناء الجملي منه مستخدما عنصر التحليل ، تحليل النص وتقسيمه الى وحدات وضربات . يجد الباحث ان الامثلة على ما ذكر كثيرة منها ان ممثلا اغريقيا يدعا (بولس) من منطقة (ليجينا) " الذي قدم دور الكترا اخرج من القبر الجرة التي بها رماد ابنه واحتضنها كما لو كان بها رفات (اورستيس) ، وملا المكان ، ليس بمظهر الاسى او تقليد له ، ولكن بحزن حقيقي . وهكذا ، بينما كان الامر يبدو ان هناك مسرحية تمثل ، كان في الواقع حزنا حقيقيا يعرض " (٢٣-ص ٨٨) فالممثل الاغريقي هنا استفاد من تجربة سابقة مرت بحياته هي فقدان الابن في تجسيد شخصية الكترا ، تلك الشخصية التي مرت بحالة مماثلة لحالة فقدان الممثل لابنه فهي تفقد اخيها . مثلما ينتج القاريء معنا معينا ، كذلك الحال مع الممثل الذي ينتج هو الاخر معنا معينا وهذا المعنى ناجما عن فهم دلالة النص ودلالة الشخصية ، وبالتالي فهو يملي فراغات النص التي تركها المخرج المسرحي ،

لابراز الممثل الجانب الابداعي له ، واستخدام الخيال والذي يطلق عليه ياوس المخيلة الخلاقة ، ويجد الباحث ان الممثل الاغريقي استخدم عنصر الخيال او التخيل في تصوير نماذج عامة من الشخصيات او اشكال مثالية ، فعمله لا يقتصر على محاكاة التفاصيل الواقعية للحدث فحسب بل قام بصياغة معاني اكثر عمقا ودلالة من خلال تخيل الفعل المسرحي . ومسالة الاستفادة من الذاكرة الانفعالية موجودة في اداء الممثل في العصر الحديث . ان مسالة ارتباط الموضوع بالذات المفكرة عند هوسرل، له ما يناظره عند الممثل المسرحي ، فالموضوع هو الصورة الفنية التي يبغي الممثل ايصالها الى المتلقي بطريقة معينة وتختلف تلك الصورة باختلاف ابعاد الشخصية الدرامية ، وهذا الموضوع يرتبط ارتباطا مباشرا بذات الممثل المفكرة ، والتي تعتمد هي الاخرى على عنصر مهم من عناصر تحقيق التاثير على الجمهور ، الا وهو الحضور وهو نوع من الجاذبية التي يمتلكها الممثل ، وفقا لجانبين هما الاغواء والاقناع ، لذلك فالممثل ينبغي ان يمتلك القدرات الاتية :-

١-القدرة على التحليل :- تحليل الشخصية وظروفها وعلاقاتها بالشخصيات الاخرى ، وتحليل البيئة التي خرجت منها .

٢-القدرة على التفسير :- تتضمن تفسير افعال الشخصية ، وتفسير الاحداث .

٣-القدرة على تشكيل الشخصية :- بمعنى وضع الشخصية في صورة بصرية ومرئية وفي الوقت نفسه جعلها مسموعة وملفوظة .

٤-القدرة على التجسيد والعرض :- بمعنى ان يمتلك الممثل الطاقة والوضوح اللذان يمكنانه من توصيل المعنى الى الجمهور . وهذه الصفات التي ينبغي توفرها لدى الممثل تكسبه القدرة على اكتشاف الدور ، لان الدور يتم اكتشافه وفقا لخبرة الممثل ، وبالنتيجة قدرة الممثل على انتاج معنا وصورة جديدتان .

وفقا لمنهج ايزر ، فالمتلقي ينتج صورة ذهنية جديدة بالاستناد الى الصورة الذهنية الفردية السابقة ، والممثل يعد متلقيا للنص بعد المخرج المسرحي ، فهو يقوم باعادة انتاج الصورة الذهنية السابقة التي عاشها في تجاربة الجسمانية السابقة في الحياة ، مقدما صورة ذهنية جديدة للشخصية الدرامية من خلال عنصري الصوت والجسد . الشخص الموهوب هو الشخص الذي يمتلك قابليات وامكانات معينة على التدريب والتمرين ، ويمتلك جسم وصوت يمكن تدريبهما لتحقيق فعالية مسرحية وتاثير فني معين ، فهو يمتلك رغبة في مشاركة خبراته مع الاخرين والتعاون معهم ، ويكون مدركا وملاحظا للعالم من حوله الى درجة استجابته الحسية والانفعالية تكون اكثر كثافة وشدة من تلك التي يتمتع بها الشخص العادي . يؤكد الممثل الفرنسي (فرانسيسكو) (١٧٢٦-١٧٥٠) ان قدرة الممثل تكمن في جعل الجمهور يشعر بان الانفعالات التي تمر بالشخصية الدرامية تجتاحه ، وذلك لا يتحقق ما لم يكن الممثل مؤمنا وصادقا في

تجسيده للدور المسرحي ، لذلك فالممثل يعيد انتاج الصورة الذهنية السابقة وفقا لضرورات فنية خاصة ووفقا لحالة الصدق في تجسيد الشخصية الدرامية .

المتلقي وفقا لهانز روبرت ياوس يقوم باعادة تكوين افق التوقعات ، كذلك الحال مع الممثل الذي يقوم باعادة تكوين افق التوقعات وفقا لاستخدامه للتجارب الحياتية السابقة واعادة تشكيلها وفقا للمتطلبات الجديدة للشخصية الدرامية بابعادها الثلاثة الطبيعي والاجتماعي والنفسي ووفقا للظروف الزمانية والمكانية الخاصة بالشخصية الدرامية ، وكل ذلك لا يتحقق ما لم يمتلك الممثل تكنيك داخلي وتكنيك خارجي . التكنيك الداخلي يرتبط بقدرة الممثل على استدعاء الحالة النفسية الصحيحة وفقا لمباديء التركيز ، وتحرير الجسد من التشنج ، اما التكنيك الخارجي فهو يرتبط بالشعور بالحقيقة والشعور بالشكل ، عند ذاك يتمكن الممثل من تكوين افق التوقعات بينه وبين المتلقي . يرى الباحث ان تلك المباديء الخاصة باعادة تكوين افق التوقعات للمتلقي ، تقود الممثل الى الى معايشة الشخصية الدرامية والتركيز والملاحظة والتحكم في النفس وازالة التوتر او التقمص ، لذلك يقول الممثل الانكليزي هنري ارفنج " ان مهمة الممثل هي في المقام الاول ان يعيد تقديم الافكار الصادرة عن عقل المؤلف فقد جعلها في النهاية خاضعة لافكاره هو وفرض على الجمهور ان يقبل مفاهيمه حتى حين كانت تتناقض تناقضا واضحا مع النصوص " (٢٤–ص٣٤٢) واعادة تقديم افكار المؤلف هي بالاساس اعادة تكوين افق التوقعات . ان مسالة تحديد الاثر الذي يحدثه المتلقي ، والذي اشار اليه ياوس ، والذي من خلاله يقوم المتلقي باقامة علاقة بينه وبين تجربة العمل الادبي ، فالممثل يعد قارئا للنص المسرحي ، يقوم بتحديد المسافة الجمالية بينه وبين المتلقي من خلال اقامة علاقة بين تجاربه السابقة وبين تجارب وطموحات واهداف الشخصية الدرامية التي تطمح لتحقيقها ، يقول الباحث المسرحي الروسي (يوري داودوف) " ان الممثل يعيش في عوالم ثلاثة ، عالم العمل الفني الروحي ، والثاني هو العالم التجريبي فوق الخشبة وعلاقاته المتبادلة مع الممثلين الاخرين ، والعالم الثالث هو عالم الحقيقة الاجتماعية لحالة التقبل الجماهيري ، اي في الكيان الاجتماعي لعملية الفرجة المسرحية " (٢٥–ص٣٦) ودائرة الاستقبال ورده (feed back effect) بين الممثل والمتلقي لا تتم ما لم يحس الممثل بوجهة نظر المتلقي ، لذلك يعمد الممثل الى بناء العمل من الداخل وفي هذه الحالة يصبح الممثل متلقيا لوجهة النظر هذه بالاضافة الى كونه متلقيا للنص المسرحي ، ونتيجة لذلك فهناك اثر يحدثه الجمهور على الممثل والعكس صحيح ، اي ان الممثل يؤثر بطريقة واخرى على الجمهور .

مؤشرات الاطار النظري

١– التجربة ترتبط حسب هيغل بالصيرورة الناتجة عن وعي الذات بالموضوع .

٢-ان مفهوم القصدية الموجود في الظاهراتية مناظر بالأساس الوحدة الذي يستخدمه المخرج المسرحي ، أي وحدة الشكل الفني الذي يتأتى أساسا من معرفة الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل للنص المسرحي ومن معرفة الايقاع العام للنص وخطوط الصراع .

٣- الصور الذهنية التي اكدت عليها الظاهراتية مناظرة للصور الذهنية التي ينتجها المخرج المسرحي وفقا للخيال الابداعي .

٤- ان مفهوم افق التوقعات الذي اكد عليه ياوس هناك ما يناظره في اداء الممثل

٤- ان الظاهراتية تؤكد على قدرة المتلقي على اعادة تكوين افق التوقعات وكذلك الحال مع المخرج المسرحي الذي يقوم باعادة تكوين افق التوقعات وفقا لرؤية عصرية حديثة للنص المسرحي تتناسب ومتطلبات العصر .

٥- ان مسالة الوعي بالذات والموضوع الذي اكد عليه هيغل هناك ما يناظره في عمل الممثل الذي يستخدم ذاكرته الانفعالية في تجسيد الدور المسرحي .

٦-ان مفهوم افق التوقعات الذي استخدمه ياوس ، استخدمه كذلك الممثل المسرحي وفقا لاستخدامه للتجارب الحياتية السابقة واعادة تشكيلها وفقا للمتطلبات الجديدة للشخصية الدرامية بابعادها الثلاثة الطبيعي والاجتماعي والنفسي ووفقا للظروف الزمانية والمكانية الخاصة بالشخصية الدرامية .

٧- ان قدرة القاريء على انتاج صور ذهنية جديدة وفقا لايزر له ما يناظره في اداء الممثل اذ يقوم بانتاج صور جديدة عن طريق عنصر الخيال واستخدام كلمة لو السحرية .

٨- المتلقي عند الظاهراتية يقوم بملىء فراغات كذلك الحال مع الممثل الذي يملي فراغات النص لانه قاري للنص يقوم بتحليل وتفكيك وتفسير وتجسيد النص المسرحي .

٩- ان مسالة وجود علاقة بين المتلقي والعمل الادبي له ما يناظره عند الممثل فالمسافة الجمالية بين الممثل والجمهور تتحدد من خلال تفاعل الممثل مع رغبات وطموحات الجمهور لذلك يصبح الممثل متلقيا لردود افعال الجمهور وبناء على ذلك يعمل الممثل على تقويم البناء الداخلي للشخصية الدرامية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

ا-منهج البحث :- المنهج المتبع في التحليل هو المنهج التجريبي .

ب- اداة البحث :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري في تحليل العينة .

ج- عينة البحث :-اعتمد الباحث على إحدى العروض المسرحية العراقية التي شاهدها من خلال قرص مدمج (cd) لغرض التحليل ، وهي(صدى) والمسرحية من تأليف مجيد حميد ،

إخراج حاتم عودة ، تمثيل سمر قحطان وبشرى إسماعيل،تقديم الفرقة القومية للتمثيل ، قدمت على المسرح الوطني–بغداد بتاريخ٢٠٠٨.

قصة المسرحية

تتناول المسرحية قصة شخص عاد إلى أمه بعد غياب طويل استغرق سنوات طوال إلى البيت الذي هجره ، ذهب ليمارس مهنة القتل بحق إخوانه الذين كانت أمه تفضلهم عليه ، انه يعاني من عقدة الشعور بالنقص ؛ بقي معذب الضمير لان والدته لم تستقبله بحفاوة على وفق تصوره ، بل رفضته ؛ لان يداه ملطختان بالدم ، فقد قتل فضلا عن إخوانه المرأة التي كانت شريكة حياته ، قتل زوجته ، أما ألان فقد تخلت عنه حتى والدته ، وتركته وحيدا فريدا .

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

"كنت أتوقع هذا ، كنت أتوقع هذه المقابلة الجافة منك" . هذا الحوار ينم عن وعي الممثل بالذات والموضوع الذي اكد عليه هيغل مما يدل على مقدار التركيز الذهني والبدني الذي يتمتع به الممثل للوصول إلى الهدف الإبداعي ، من خلال لحظتان تتبع أحداهما الأخرى ، الأولى اتخاذ القرار والتي تعود للفنان (سمر قحطان) ، والثانية تنفيذه وتعود للشخصية الدرامية . والممثل سمر قحطان يعيد انتاج افق التوقعات التي اكد عليها ياوس باعتباره متلقي للنص المسرحي بعد المخرج ، وقد قام بقراءته وتحليله واعادة تركيبه وفقا لابعاد الشخصية الدرامية (الطبيعي والاجتماعي والنفسي) . في موضع ثاني من حوار شخصية الابن إلى أمه إذ يقول " صحيح إننا كنا يوما نحب القتال لأتفه الأسباب ولكني نسيت " وهذا ينم على قدرة الممثل سمر قحطان على انتاج صور ذهنية جديدة ، وهذه الصور مشابهة للصور الذهنية الجديدة التي اكد عليها ايزر والتي يقوم المتلقي باعادة انتاجها ، والصور الذهنية التي يعيد الممثل انتاجها ناجمة ان استخدام الممثل للخيال الابداعي الناجم من توظيف كلمة (لو) السحرية في تلك العملية ، لذلك يسال الممثل نفسه لو كنت مكان الشخصية (شخصية الابن) ماذا افعل ولماذا افعل وكيف افعل . مثلما اكدت الظاهراتية على قدرة المتلقي على مليء فراغات النص ، كذلك الحال مع الممثل (سمر قحطان) الذي قام بمليء فراغات النص المسرحي بعد ان قام بقرائته عدة مرات وتحليله وتفسيره وتشكيله بصورة جديدة منسجمة مع متطلبات العصر الذي يعيشه الممثل وتناقضاته السياسية والاجتماعية والفكرية ، ويجد الباحث ما يؤكد ذلك من خلال قيام شخصية الابن بإخراج السجادات الواحدة تلو الأخرى من طشت الغسيل ورميها بعيدا . ان اقامة علاقة بين المتلقي والعمل الادبي التي اكذ عليها ياوس مشابهة للمسافة الجمالية التي تحدثها الممثلة (بشرى اسماعيل) فهي تتلقى ردود افعال الجمهور وتعيد انتاج البناء الداخلي للشخصية من افعال وردود افعال ورغبات وامزجة ، لذلك تقول شخصية الام "كاذبون انتم أيها الأبناء ، ملعونون إلى يوم يبحثون" . لاحداث التاثير بالمتلقي ، وبالتالي فالممثلة بشرى اسماعيل تتلقى من الجمهور ردود

الافعال وتستثمرها لتجسيد الشخصية الدرامية . ان الممثل سمر قحطان يعيد انتاج افق التوقعات التي اكد عليها ياوس باستخدام الذاكرة العاطفية التي اكد عليها ستانسلافسكي من خلال حوار الابن الاتي :- "إنا اعرف إن مجيئي إلى هنا خطا أساسا (البصق على الأرض) " لذلك يجد الباحث ان هناك تاثير لا يستهان به للظاهراتية على اداء الممثل في عروض المسرح العراقي .

نتائج البحث

١-الوعي بالجانب الذاتي والموضوعي ، فالممثل سمر قحطان والممثلة بشرى اسماعيل ، يتمتعان بقابليات وقدرات خاصة ، برزت من خلال تطوير امكانياتهم الذاتية ، والتمارين المختلفة التي استخدماها لتطوير المنظومة الصوتية والجسدية ، اما الجانب الموضوعي فيتمثل بقدرتهما على تجسيد الشخصية الدرامية وفقا للصورة الجمالية التي يبغي الخرج ايصالها للمتلقي .

٢- الممثل سمر قحطان يمتلك القدرة على اعادة انتاج افق التوقعات التي اكد عليها ياوس لان هذا الممثل قام بقراءة وتحليل النص وتفسيره وتجسيد الشخصية الدرامية وفقا لمتطلبات العصر الذي عاش فيه الممثل .

٣- ان الصور الذهنية التي ينتجها المتلقي حسب ايزر ، انتجها الممثل سمر قحطان من خلال استخدامه للخيال الابداعي المتمثل بكلمة (لو) السحرية .

٤- ان الممثل سمر قحطان يقوم بمليء فراغات وثغرات النص ، لان الممثل هو المبدع الثالث بعد المؤلف والمخرج المسرحيان ، للوصول الى الايقاع العام للعرض المسرحي وخطوط الصراع الدرامي .

٥-ان اقامة علاقة بين المتلقي والعمل الادبي وفقا لياوس ، تتمثل من خلال العلاقة بين الممثلة بشرى اسماعيل والجمهور المسرحي ، والقائمة على امكانية تلقي الممثلة لافعال وردود افعال الجمهور لتطوير سلسلة الافعال وردود الافعال الخاصة بالشخصية الدرامية .

٦- ان الممثل سمر قحطان يستخدم افق التوقعات التي اكد عليها ياوس في تجسيد الشخصية الدرامية ، من خلال الاستفادة من الذاكرة الانفعالية والتجارب السابقة التي مر بها الممثل .

الهوامش

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

مصادر البحث

١- ينظر، جاكوب كورك ، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،١٩٨٩.

٢- ينظر، بسام فسطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الوفاء لدنيا الطبع،الإسكندرية٢٠٠٦.

٣-ينظر، سعيد علوش،المصطلحات الأدبية المعاصرة،منشورات المكتبة الجامعية،الدار البيضاء ،١٩٨٤.
٤- جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، العدد ٢٥٨ حزيران ٢٠٠٠.
٥- مارفن كار لسون ، فن الأداء(مقدمة نقدية)، ترجمة منى سلام ، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت .
٦- إبراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨١.
٧- عبد الفتاح الديوي ، فلسفة هيغل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٠.
٩- رمضان بسطاويسي،جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨.
١٠- المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، م.هـ.أبرامز، ترجمة د.عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد-وزارة الثقافة والإعلام-دار الشؤون الثقافية العامة،عدد١٩٨٧،٣ .
١١- سلفرمان هيو ، نصيات بين الهرمينوطيقيا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ، ط١، المركز العربي،الدار البيضاء ،٢٠٠٢.
١٢-رينيه ويلك و أوستن وارن، نظرية الأدب ، تعريب د.عادل سلامة ، دار المريخ للطبع والنشر، المملكة العربية السعودية ،١٩٩٢.
١٣- د.حسن حنفي ،مقدمة في علم الاستغراب ،مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٩.
١٤- وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز ، دار الحرية للطباعة-بغداد ، ط١،دون تاريخ.
١٥- سوزان بينيت ،جمهور المسرح-نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، مراجعة ا.د.نهاد صليحة،القاهرة ،مطابع المجلس الأعلى للآثار،ط٢،دون تاريخ.
١٦-ينظر، د.يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١ ١٩٩٤.
١٧-ينظر، ألكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر،وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ،١٩٧٦.
١٨-أبي الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور، لسان العرب،مجلد٣٣،بيروت-دار صادر،دون تاريخ،ص١٦٧.
١٩-ينظر، احمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض-الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥.
٢٠- د.نجم عبد حيدر، خيال وابتكار،ج١،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،دار الكتب للطباعة والنشر- جامعة الموصل،١٩٩٩.
٢١-ينظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون تاريخ.
٢٢-ينظر،الكسندر دين،أسس الإخراج المسرحي،ترجمة سعدية غنيم،مراجعة محمد فتحي،القاهرة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب-المكتبة العربية،د.ت.

٢٣- ادوين ديور ، فن التمثيل الافاق والاعماق ، ج١، ترجمة مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للاثار، د.ت .

٢٤-ادوين ديور ، فن التمثيل الافاق والاعماق ، ج٢، ترجمة مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للاثار، د.ت .

٢٥-فيوليتا راينوفا ، المسرح والمتفرج ، ترجمة د. محمد عبد الرحمن الجبوري ، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والاعلام-دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد-العراق ، ١٩٩١.