وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات الأولية

جمالية التلقي في العرض المسرحي العراقي

بحث تقدم به الطالب:

محمد فرحان فجر

إلى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة القادسية وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية

بإشراف:

أ.م.د مسار عربي جاسم

١٤٤٤هـ القادسية ٢٠٢٣ م

(إقرار المُشرف)

أُقر بأن إعداد بحث التخرج الموسوم (جمالية التلقي في العرض المسرحي العراقي) والمُعد من قبل الطالب (محمد فرحان فجر) قد تم تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة-جامعة القادسية، وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية.

المُشرف

التوقيع:

الإسم: عمار عزيز

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد دكتور

التأريخ: ٧/٥/٢٠٢٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة يوسف، الآية: ٧٦.

شـــكـر و إمتنـــان

الحمـدُ للهِ رب العالميـن والصـلاة والسـلام علـى أشـرف الأنبيـاءِ والمرسـلين سيدنا، وسيد الخلـق أجمعين محمد وعلى آلهِ الطيبين الطاهرين.

بداية هذا العمل المتواضع الذي أسأل الله لـه القبول، لا يسعني الا أَنْ أقدّم وافر شكري وإمتناني وتقديري لأستاذتي الفاضلة الدكتورة (مسار عربي جاسم) لتفضلها بالإشراف على هذه الدراسة وهي لم تألُ جهداً في المساعدة والتوجيه بكل مفيد، وحرصها وأمانتها العلمية لكل سطر في هذا البحث وإخراجه على أكمل وجه، جزاها الله خير الجزاء.

والشكر الجزيل والإمتنان إلى الأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم خلال دراستي في مرحلة البكالوريوس.

في الختام لابد من تقديم جزيل الشكر والتقدير لصبر عائلتي الذين وقفوا بجانبي لإكمال دراستي ودعمهم الدائم لي (والدتي وإخوتي الأعزاء)، وعذرا لمن فاتني ذكرهم ممن قدموا لي يد العون.

ومن الله التوفيق

الباحث

الإهداء

إلى من أشتاق إليه بكل جوارحي، مثال التفاني والإخلاص الذي رحل عن عالمنا وما زال دويُّ نصائحه يوجهني.. أبي الحبيب رحمه الله.

إلى من عَلمتني العطاء، وغمرتني بفيض حنانها وكرمها وقدَّمت سعادتي وراحتي على سعادتها.. أُمي "فَطَم العظيمة".

إلى رمز التفاني والإخلاص ومثال العطاء .. إخوتي الأعزاء.

إلى جموع الأهل والأصدقاء والزملاء وكل من دعا لي بالخير.

أُهديكم خلاصة جُهدي العلمي.

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	٣
شكر وإمتنان	٤
الإهداء	٥
الفهرس	٦
المُلخص	٧
الفصل الأول (الإطار المَنهجي)	٨-١٢
مشكلة البحث	٩
أهمية البحث والحاجة إليه	١٠
هَدف البحث	
حدود البحث	
تحديد المُصطلحات	١١
الفصل الثاني (الإطار النظري)	١٣-٣١
المبحث الأول: جمالية القراءة والتلقي وفعل التواصل	١٣
المبحث الثاني: التلقـــي ومكونات العرض المسرحـــي	١٩
مؤشرات الإطار النظري	٣١
الفصل الثالث (إجراءات البحث)	٣٢-٤٠
مجتمع البحث	٣٣
عينة البحث	
منهج البحث	٣٤
أداة البحث	
تحليل العينة	
الفصل الرابع (النتائج)	٤١-٤٦
النتائج و الإستنتاجات	٤٢
التوصيات و المُقترحات	٤٣
المصادر	٤٤

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

المُلخص

تُعد نظرية التلقي اليوم من أشهر نظريات الأدب وأكثرها ورودًا في كتابات النقاد، وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبية، إذ هي التي تحدد أبعاد تلك الجودة من خلال مشاركة المتلقي أو القارئ أو المستقبل (على اختلاف المصطلحات) في تكوين النص نموذجًا أدبيًا، ولكن هذا لا يعني أن هذه النظرية تخلو عن أفكار العلماء المسلمين، وأنها نسيج عقول العلماء الغربيين، إنما نجد جذورها في الكتب التراثية، بل في القران الكريم و ديوان العرب، النصوص التراثية تعتبر متلقيها وقارئها عنصرًا مهمّاً في التوصل إلى المعاني المقصودة لها.

من المؤكد أن مصطلح المتلقي لا يختص بالقارئ، إنما يرتبط بالسامع أكثر من ارتباطه به ولاسيما في النصوص التراثية التي كانت تتأثر بها الصدور، تحفظها وتنقلها إلى السامعين، ثم أخذت الكتابة مكان الحفظ، ونتيجة عن ذلك أخذ القارئ مكان السامع فالقارئ والسامع أصبحا عنصرين أساسيين في عملية التلقي، ولأهمية نظرية التلقي في المسرح تم اختيار عنوان البحث عن هذه النظرية الا وهو (جمالية التلقي في العرض المسرحي العراقي)، وقد جاءت الدراسة في أربعة فصول، تناولت فيها مشكلة وحدود وأهمية البحث وقد تطرقت الى بعض المصطلحات لغًة وإصطلاحًا، وبعد ذلك تطرقت الى نشأة التلقي وأهم روادها والتعريف بالمتلقي، و تطرقت الى أهم مكونات العرض المسرحي ومن بعد ذلك جاءت الدراسة بعينات البحث الا وهي المسرحيات التي اشتغلنا عليها من جانب نظرية التلقي وبعد ذلك وصلنا الى اهم نتائج الدراسة، ولا يسعني الا أن اقول أني بذلت ما استطعت في هذه الدراسة وسعيت سعياً حثيثاً لتخرج في صورة تنال القبول والإحسان... وآخر دعوانا أن الحمدُ لله رب العالمين.

جماليـة التلقـي فـي العرض المسرحـي العراقـي

الفصل الأول (الإطـار المنهجـي)

١_ مشكلـة البحـث

٢_ أهميـة البحث والحاجـة إليـه

٣_ هـدف البحـث

٤_ حـدود البحـث

٥_ تحديـد مصطلحـات البحـث

أولاً: مشكلة البحث

يعد المسرح فضاءً جمالياً ومعرفياً لإدراك الحياة، فمن خلال العروض المسرحية التي تقدم يتم التطرق إلى القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية...الخ. فهو يعد ظاهرة فنية يقوم على عنصرين اساسين ألا وهما العرض والمشاهد ضمن اطار مكاني وزماني محددين حيث يتم من خلال المسرح ترجمة أو تجسيد النص وإعطاءه الحيوية من خلال تمثيله على خشبة المسرح.

عبر التاريخ إزداد تعقيد المسرح ونظرياته الجمالية والمعرفية إتجاه سياسة العرض ورؤيته وفلسفته في جميع عناصر العرض، فبعد إن كان العرض يلتزم بقواعد راسخة ورثت من تنظيرات أرسطو إتجاه المسرح وما مر به من متغيرات طفيفة في العصور المتلاحقة وصولاً للعصر الحديث وإنفتاح شهية المسرحيين ومنظرين المسرح على إتجاهات ونظريات متنوعة أثرت الخطاب المسرحي بكل جوانبه واشكاله، وبعد ان كان المتلقي مجرد مستقبل للعرض أصبح مشاركاً فيه بفعل نظرية التلقي التي تعلو من شأنه وتعتبر قراءته مكملة لفكرة العرض، كما ان هذه النظرية جاءت بفعل الفلسفات الما بعد حداثية التي خلصت العرض والمسرح من كل اشكال السلطة، بأعتبار ان العرض الملتزم يفرض فكرته على المتلقي وهذا يكون بمثابة سلطة على المتلقي، تغير هذا الحال نتيجة التأويل الذي يعد الاداة المتغيرة من متلقي لآخر تبعاً لخزينه المعرفي ومدى وعيه، ومن هذا المنطلق صار عدم الامكان حصر العرض بقراءة واحدة، وللسبب ذاته أصبحت العروض تنتج وفق رؤى واشكال وفلسفات

متعددة داخل العرض الواحد لكي لا تفرض رؤيتها وتعطي مساحة كافية للمتلقي لكي يشارك في العرض من خلال قراءته المكملة، ومما تقدم يقودنا هذا الى التساؤل التالي:

كيف تتحقق جمالية التلقي في العرض المسرحي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١- معرفة نظرية التلقي وأثرها في تحقيق جمالية ومتعة التلقي لدى المشاهد.

٢- يفيد طلبة الدراسات الأولية في كليات الفنون الجميلة والأدب.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى الكشف والتعرف عن مضمون القيمة الجمالية في التلقي ودوره في تنمية الحس الفني لدى الجمهور.

رابعاً: حدود البحث

الحد المكاني: العراق

الحد الزماني: من ٢٠١٤-٢٠١٨

الحد الموضوعي: جمالية التلقي في العرض المسرحي العراقي.

خامساً: تحديد مصطلحات البحث

الجماليـة لغةً واصطلاحـاً

١- لغةً:

الجَمالُ: مصدرُ الجَميلِ، والفِعلُ منه جَمُلَ يجمُل، والدلالة اللغوية لمفردة الجمال جاءت بمعنى البهاء أو الحسن[١].

٢-اصطلاحـاً:

تعني البحث في الجوانب الفنية للأعمال الابداعية الادبية مثل الصورة، الايقاع، الموسيقى، الاستعارات، الرموز أي الكشف عن مواطن الجمال وابرازها[٢]

التلقـــي لغـة واصطلاحـاً

١-لغةً: تَلَقَىَّ تَلَقِّيًا (ل ق ي) أي إستَقبَله، أخذه منه، فهمه[٣]، فالتلقي في الدلالة اللغوية هو الاستقبال، إستقبل الشيء، صادفه فقد لَقِيَه [٤].

٢- اصطلاحـاً: ينبني مفهوم نظرية التلقي على الدلالة اللغوية ويطورها بتخصيصها،

---

(١) يُنظر : الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق : عبد الحميد هنداوي (بيروت: دار الكتب العالمية، ٢٠٠٣) ط١: ٢٦٠.

(٢) يُنظر: سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر (القاهرة: دار الأفق العربية، ٢٠٠١) ط١: ٥٠.

(٣) يُنظر: جبران مسعود، معجم الرائد، ط٧،بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢،: ٢٣٨.

(٤) يُنظر : الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق : عبد الحميد هنداوي (بيروت: دار الكتب العالمية، ٢٠٠٣) ط١: ٩٨.

فتطورت من مفردة الاستقبال التي نادت بها المجموعة التي تمردت على النقد الماركسي بشكل خاص[١]، على أنها تتكون من عدة عناصر جاءت كردة فعل ضد البنيوية إذ كانت تعنى البنيوية بالنص فقط دون الالتفات إلى المؤلف أو القارئ، فنظرية التلقي كانت تؤمن بأن لا يمكن أن تكون جمالية وأبداع من دون (القارئ/المتلقي)، لذلك هي تهدف للثورة ضد البنيوية وتنص أن العمل الأدبي هو حوار مستمر بين النص والقارئ [٢].

جمالية التلقي إجرائيًا:

مجموعة التصورات والقراءات التي يفرزها العرض المسرحي في خطابه، والتي تتشكل وتخضع لثقافة وميول واتجاهات ومرجعيات المتلقي معتمداً على قراءة العرض ومدى تأثيراته النفسية أو الذهنية عليه ليشكل تصوراته وفق تلك القراءات وبذلك يُطلق عليه مُتلقي فعَّال.

(١) يُنظر : محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦) ط١ :١٥ .
(٢) يُنظر: سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر (القاهرة: دار الأفق العربية، ٢٠٠١) ط١: ١٤٥.

الفصــل الثانـــي (الإطــار النظري)

المبحث الأول: جمالية القراءة والتلقي وفعل التواصل

نشأة نظرية التلقي وأهم روادها.

لم تنشأ نظرية التلقي من فراغ وإنما تعود جذورها إلى الفلسفة الظاهراتية*، هدفها يكمن في اشراك المتلقي في العمل الأدبي بغية تطوير المتلقي وثقافته، وأما المدة التي ظهرت فاغلب النقاد يتفق على أنه ظهرت في الستينات[١] وخاصة عندما نشأت مدرسة كونستانس الألمانية* حيث تعد هي الموطن الحقيقي لهذه النظرية وطروحاته النقدية[٢]، وأهم ما جاءت به هذه النظرية بأن ليس الحدث الوحيد هو النص وإنما هناك حدث اخر له أهمية للوصول إلى المعنى إلا وهو القارئ أو الجمهور اتجاه العمل الأدبي، لذلك هي تدعو لان تكون هنالك علاقة بين القارئ والنص[٣].

***الظاهراتية**: هي مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر، تعنى بالطريقة التي تدرس تجلي الواقع في الوعي من اجل الوصول الى الجوهر عبر المظاهر وطريقتها بذلك الوصف ، مبدؤها الاختزال. يُنظر: حسن حنفي ، تأويل الظاهريات ،الحالة الراهنة للمنهج الظاهراتي وتطبيقه في ظاهرة الدين ، ط١، القاهرة،٢٠٢٣: ١٤٠.

(١) يُنظر : سامي إسماعيل ،جماليات التلقي ، ط١، القاهرة ، ٢٠٠٢: ٤٢.

***كونستانس**: هي المدرسة الواقعة في الشمال الغربي من نهر كونستانس في المانيا الغربية (سابقا) ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاثة كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينئذ ألا وهي: مدرسة التفسير الضمني ، والمدرسة الكلاسيكية ، ومدرسة فرانكفورات. يُنظر: اعداد: اسامة عميرات، إشراف: محمد زرمان، نظرية التلقي النقدية واجراءاتها التطبيقية في النقد الغربي المعاصر ، ايران ،٢٠١٠: ٣٤

(٢) المصدر نفسه: ٣٠.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه:٣٠.

أما المؤثرات التي ساعدت على تكوين نظرية التلقي هي الفلسفة الظاهراتية بزعامة (إدموند هرسول) و (رومان اينجاردن)* إذ تؤمن بتفاعل الذات مع الموضوع، كما يرى (فريديرك شلير ماخر) الذي أسس علم الهرمونطيقيا* ان فهم النص يعتمد على معايشة الجمهور له، فعملية التلقي هي في الاصل عمل فني مشترك بين صاحب النص ومحيطه، وأكد على ذلك التفاعل بين النص والجمهور الفيلسوف (مارتن هيدغر)[١].

رواد نظرية التلقي :

١- **(هانز روبرت ياوس)** هو منظر كبير من منظري جمالية التلقي ، وكان له وعي بالبعد الاجتماعي للقراءة لكنه ركز بصورة كبيرة على الابعاد الجمالية[2]، صاغ نظرية الاستقبال أو جمالية التلقي انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى والعمل الادبي و وظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة، وقد خصص اهتمامه

*** إدموند هرسول، رومان إينجاردن: هما يعدان من رواد ومنظري نظرية التلقي،إذ يعد رومان اول من قدم دراسة في نظرية التلقي. يُنظر: حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ط١، دار اليازوري ، ٢٠٢٠: ١٧.**

*** الهرمونطيقيا: هو العلم الذي يشير الى علم التأويل النصي. يُنظر: عادل عباس النصراوي، إشكالية فهم النص القرآني عند المستشرقين ، جامعة الكوفة، بيروت، ٢٠١٦: ٢٢**

(١) يُنظر: شريف مرزوق ، نظرية التلقي وأطروحاته ، بحث منشور في جامعة الجزائر مجلة النص ، مج (٧) ، العدد(١) : ٧

(٢) يُنظر: سامي اسماعيل ، جماليات التلقي ، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢: ١١.

للمتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتأريخ ويتم بناء المعنى حسب ياوس من خلال تأويل العمل الادبي[1]

إذ عالج ياوس النص من خلال نظريته الجديدة التي تهتم بالمتلقي بالدرجة الاساس، وأفاد ياوس من أفكار (هانس جورج جادامير) وهو أحد الفلاسفة الألمان المعاصرين افاد منه حول الافق التاريخي ليصوغ منه اسماً آخر الا وهو (أفق التوقع)

٢- **(ولف جانج آيزر)** هو احد رواد نظرية الاستقبال البارزين ،عمل استاذا في جامعة كونستانس الألمانية ويعد تلميذا لياوس ، ومن خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات وتوصلوا الى فكرة النظرية الجديدة ، وذهب آيزر الى انتاج المعنى العمل الادبي لا يكون الا من خلال المتلقي[٢]، وتتمثل نقطة البدء في نظرية(آيزر) الجمالية في تلك العلاقة الجدلية التي تربط بين النص والقارئ ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة، وانطلق من البداية نفسها التي ينطلق منها (ياوس) وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية (والبنيوية هي دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة لبنىاجتماعية او لغوية اوعقلية تساهم في انتاج المعنى)، والاهتمام بدور المتلقي في مسألتين مهمتين الا وهي :اولهما تطور النوع الأدبي، و ثانيهما بناء المعنى[٣] .

---

(١) يُنظر: الشريف مرزوق ، نظرية التلقي وأطروحاته ، بحث منشور في مجلة النص، الجزائر ، العدد(١)، مجلد(٧)، ٢٠٢١: ١٩٧

(٢)المصدر نفسه: ١٩٧

(٣)يُنظر: المصدر نفسه : ١٩٧

٣- **رومان انجادرين:** هو يعد من رواد منظري نظرية التلقي،إذ يعد رومان اول من قدم دراسة في نظرية التلقي[١]، إذ ركز على العلاقة القائمة بين النص والقارئ، وأكد على دور المتلقي في تحديد المعنى، كما انه له دور في العمل الادبي إذ تعمل مخيلته على ملئ الفجوات الموجودة في النص[٢].

٤-**امبرتو ايكو** : هو من منظري نظرية التلقي ولعل من اهم النتائج التي اسفرت عنها نظرية التلقي الألمانية ،ذلك التأثير الذ مارسته على نظرية القراءة عند امبرتو ايكو ، والمتجلي في الدور المركزي الذي اعطاء هذا الاخير للقارئ في عملية القراءة، فامبراتو أيكو يرى أن كل نص موجه للقارئ ، وهذا القارئ يتجلى دوره في عملية التفعيل التي تعد شرطا لا غنى عنه لتحقيق التواصل[٣].

دور المتلقي في نظرية التلقي

تقوم نظرية التلقي على الجوهر الرئيسي الا وهو القارئ وهو الذي يقوم بعملية امتصاص المعنى الادبي الذي يحمله للنص، فالمتلقي هو ذلك الشخص الذي يقوم بعملية تأويل النص بالدرجة الأولى، إذ يكمن الدور الحقيقي للمتلقي عبر محاورته للنص وإبراز الجانب الجمالي له ولا يمكن تأويل النص الا من خلال عملية القراءة.

---

(١)يُنظر: حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ط١، دار اليازوري ، ٢٠٢٠: ١٧.

(٢)يُنظر: عبدالله خضر حمد، مناهج النقد الادبي، ط١، بيروت، ٢٠١٧: ٣٨٦

(٣)يُنظر: حسني عبد الغني، حداثة التواصل ، الرؤية الشعرية عند نزار قباني ،دراسة في الايقاع واللغة الشعرية، ط١، دار الكتب العالمية، ٢٠١٤:٢٨

أما طريقة التأويل فتكون من خلال القراءة المركزة للعمل المسرحي من خلال ضم الرمز إلى الرمز، والعلامة إلى العلامة ليصل إلى المعاني التوضيحية لذلك يقال أن القارئ هو المنتج للنص مثل العازف الذي يؤدي المقطوعة الموسيقية[١].

ولابد الذكر بأن المتلقي للعروض المسرحية لا يكون فقط مقصور على الاستحسان أو الاستهجان وانما لابد له من البحث والتنقيب في العرض المسرحي وهذا يعتمد على كفاءته الثقافية وقدرته المعرفية على ملء الفراغات الموجودة بالعرض المسرحي للوصول إلى قراءة جديدة تختلف عن ما اراده المؤلف، ومن هذا نستنتج بأنه اثناء العرض المسرحي تتكون لنا قراءات عدة باختلاف المرجعيات الثقافية للقراء واستجابتهم، لذلك مشاركة المتلقي في العملية الأدبية ليس بالشيء البسيط الهامشي، إذ أن النص يعيش تحت سلطة القارئ ووعيه أكثر مما ينعم بالحياة لدى المؤلف[٢]. ولابد الاشارة إلى (القارئ الضمني)* الذي أشار له (آيزر) عندما ذكر ان فك الشفرات للنص عن طريق المؤلف لا يكون كافياً، وإنما يحتاج إلى الكشف عن البنيات النصية التي من خلالها يمكن ان تولد استجابة لدى القارئ وهذه البنيات تسمى بـ القارئ الضمني ذلك لأنه يتضمن عدداً من موجهات القراءة[٣].

---

(١) يُنظر: سامي اسماعيل ، جماليات التلقي:٢٤

(٢) يُنظر :المصدر نفسه: ص١٢.

***القارئ الضمني: هو قارئ منتج ، دائم البحث عن فجوات في بنية النص، ويملؤها، وهو ينتمي للنص والى القارئ ، والقارئ الضمني هو شخصية افتراضية للقارئ الموجه اليها عمل ادبي ما ، القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص، فالقارئ الضمني ليس معروفا في اختيار ما ،بل هو مسجل في النص ذاته. النص في الخطاب النبوي، محمد بن عادل السيد ،ط١، بيروت، ٢٠٢١: ٩٥**

(٣) يُنظر: ربى عبد الرضا عبد الرزاق ، مفهوم نظرية القراءة والتلقي ، بحث منشور فيس بك جامعة ديالى ، العدد(٦٩)، ٢٠١٦: ١٧٣.

من مفاهيم نظرية التلقي (أفق التوقع)

أن مفهوم أفق التوقع مفهوم جمالي يلعب دوراً مؤثراً في عملية بناء العمل الفني والادبي، وهذا المصطلح استعاره ياوس من الفلسفة، ويقصد به المقاييس التي يستخدمها المتلقي في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور تابعاً للمرجعيات الثقافية للمتلقي(١).

ويعرفه آخرون بأنه مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي تكمن لدى القارئ عن وعي أو غير وعي في تطرقه للنص وطريقة قراءاته(٢).

ومن هذا نستنتج أن جمالية التلقي لم تنشأ ضد اي مذهب من المذاهب مثل البنيوية* أو التفكيكية*، وإنما هي تطورت من أفكارهم وتحول قطب الاهتمام صوب القارئ وعدته العنصر الأساس في تكوين النص الادبي، إذ يمثل العمل الادبي تفاعلاً حيوياً من خصائص النص من جهة وأفق انتظار القارئ من جهة أخرى.

---

(١) يُنظر : مسلم عبيد فندي الرشيدي ، آفق التوقع عند المتلقي في ضوء النقد الادبي الحديث ، دراسة نظرية التطبيقية ، ط١، بيروت ، ٥٥٧.

(٢) يُنظر : ربى عبد الرضا عبد الرزاق ، مفهومات نظرية القراءة والتلقي ، بحث منشور في جامعة ديالى ، العدد(٦٩) ، ٢٠١٦: ١٦٧.

***البنيوية: هي مذهب من المذاهب الادبية تختص بالنص لا غيره ،للدلالة على مجموعة من العلاقات داخل النص ،ومن خلال هذه العلاقات يفسر ويتم تحليله وفق منهج ما . يُنظر: عصر العولمة ،أسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي ،ط١، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٧: ١٣٣**

***التفكيكية: هي مذهب من مذاهب ما بعد الحداثة إذ تعمد الى تفكيك النص والبحث عن الفن في قوة الاسلوب ورصانة الايقاع . النسبية والتفكيكية ، جوانب علمية في الفكر المعماري ، هشام علي جريشة ،ط١، عمان ، ٢٠١١: ٦٣**

المبحــث الثانــي (التلقــي ومكونات العرض المسرحــي)

يعد المسرح من الفنون المهمة لما له القدرة بإحاطة هموم الناس وتجسيد مشاكلهم وانشغالاتهم فالمسرح هو رؤيا للواقع والحياة والهموم ، حيث كانت المسارح الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني، والمسرح في بدايته كسائر الفنون ترجع نشأته الى السحر، اي الى محاولة التأثير بالطبيعة بقوة ارادة الانسان، ويعد مكاناً مقدساً، ولا يفصل بين الممثلين والمشاهدين سوى مساحة معنوية، ويرجع اصل المسرح في جميع الحضارات الى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية[1]، ولابد للذكر بأن كل فن من الفنون لابد له من مكونات تميزه عن باقي الفنون وكذا الامر بالنسبة للمسرح التي من خلالها يمكن للمتلقي الوصول الى الاهداف المرجوة من ذلك العرض المسرحي والى جمالية العرض وتتكون لديه عدة قراءات مهمة تحفزه في اكمال مشاهدة العرض، ومن مكونات العرض المسرحي: (الممثل، الديكور، الاضاءة، الموسيقى، الازياء).

الممثل

يعد الممثل من العناصر المهمة في العرض المسرحي حيث من دونه لا يمكن ايصال الفكرة الكاملة للجمهور، فالممثل هو الشخص الذي يعيش حالة الشخصية التي كُتبت من

(١)يُنظر: تاريخ المسرح ، ربينار، ت: احمد كمال يوسف ، ط١، ٢٠١٨: ٢

قبل المؤلف ويتم تمثيلها تبعًا لنوع النص سواء كان دراميًا أو تراجيديًا أو كوميدي، حيث يتقمص الشخصية بجميع ما يملك من أحاسيس.

فالممثل بذات الوقت يكون هو القارئ والممثل والمتلقي ومن خلاله يتم بث التأثير الرئيسي في الجمهور، إذ من المهام الموجهة للممثل هو يجب أن يحاول على ايصال فكرة العمل المسرحي للمتلقي، وكذلك يحاول جذب انتباه الجمهور له من خلال تهيئة الحالة النفسية للجمهور للمضي في غياهب العمل [١].

ان الممثل في المسرح يسعى للعمل على عدة مستويات في الاداء لإيصال الفكرة للجمهور والتخلي عن شخصيته الخاصة ويندمج مع العمل ومثلما يتأثر المتلقي بباقي مكونات العرض المسرحي كذا الامر بالنسبة للممثل فهو يتأثر بالإضاءة والديكور والموسيقى لخلق فعالية ابداعية تليق بالعمل المسرحي [٢]. بوصفه هو المسؤول عن ايصال الرسالة التي يحملها النص ويجسدها الممثل بأدائه وتوظيفه لما حوله من اكسسوار وديكور مستعيناً بالإضاءة والمنظر والمؤثر الموسيقي، مما يشد انتباه المتلقي ويتفاعل معه.

(١)يُنظر: موريش فيشمان، تدريب الممثل ، ط١، بيروت، ٢٠٢١: ٣٦
(٢)يُنظر: وسام الجوذري، المسرح التفاعلي، ط١، ٢٠١٦: ٤٩

الديكور

يعد الديكور واحد من أهم عناصر العرض المسرحي، إذ من خلالها يمكن أيصال الكثير من الرسائل إلى المتلقي دون قولها [١]، و يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه" كل ما هو فوق خشبة المسرح ويمثل الاطار العام للفعل المسرحي من كل الوسائل المرسومة والتشكيلية والهندسية"[٢]، بدأ استعمال الديكور في المسرح مع بدايات المسرح الاغريقي، حيث كانوا يستخدمون الديكورات البسيطة التي تتكون من الاقنعة والاقمشة كما يكون ديكور واحد ليفهم المتلقي الاسطورة التي تدور حولها، وكان يسمونه قديماً بـ (السينوغرافيا) والتي تعني تصميم الديكور[٣]، إما في عهد الرومان فقد عرف الديكور ثلاثة انواع وتكون ثابتة وتتألف من(منظر لشارع به منازل للمسرحات المأساوية حيث التمثيل به يعطي ايعاز للمتلقي بأنهم يمثلون حالة من الحزن، منظر لشارع به منازل خاصة بالملاهي، ومنظر للهزليات)؛ إما في العصور الوسطى كانت تقام المسرحيات إلى جانب الكنيسة، وبعد ذلك تطور الديكور في عصر النهضة في ايطاليا وظهر انذاك رسامون ومصممون، واستمرت مسيرة التطور الى ان وصل الى القرن العشرين بدأت الديكورات تشكل أهمية كبيرة في

---

(١)يُنظر: معزوز سمية، منصوري عبد الوهاب ، الديكور بين السينما والمسرح ، الجزائر ، بحث منشور في مجلة آفاق ، مجلد(٧)، العدد(١)، ٢٠٢٠: ٨٨

(٢) أحمد امل ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، دراسة في اشكالية المفهوم ، ط١، مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٩: ١١٦

(٣)يُنظر: عمر قاسم علي، تطور الديكور المسرحي عبر العصور، بحث منشور في جامعة ديالى ، ٢٠١٩

المسرح وذلك بالابتعاد عن المألوف[١]، والديكور أما ان يكون ثابت على خشبة المسرح طوال العرض وإما أن يكون متغيراً تبعاً للأحداث المسرحية، وتبعاً لآراء مصمم الديكور الذي يقوم بقراءة المسرحية ومن بعد ذلك يقرر وضع الديكور المناسب لها بالإضافة يضع في الحسبان مكان وزمان المسرحية حتى يتم قدر الامكان التعايش مع زمن المسرحية الحقيقية[٢]، ولابد للإشارة بأن المصمم ليس منفذ للآراء بل له رؤيته الخاصة التي يخرج بها بعد قراءته للنص المسرحي والديكور في أبسط تعريف له هو عبارة عن شكل فني داخل فراغ خشبة المسرح يظهر للمشاهدين من ثلاثة أبعاد.

ويحتوي الديكور على وظائف عدة تساعد المتلقي على فهم العرض المسرحي كإشراكه في جو العرض من حيث تأطير حركة الممثلين وكذلك تهيئة الحالة النفسية والعقلية للمتلقي حتى يكون جاهزاً من الناحية النفسية في تقبل الأداء الحركي والصوتي، وبهذا يعد من المؤثرات المهمة في المتلقي لأنه مواجه له طيلة العرض المسرحي[٣].

(١)يُنظر: تقنيات مسرحية تشكيلية لمشاهدة كويتية ، بحث منشور في مجلة الفنون ، ٢٠٠٦: ٥
(٢)يُنظر : نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٦: ١٨٣
(٣)يُنظر: معزوز سمية، منصوري عبد الوهاب ، الديكور بين السينما والمسرح ، الجزائر ، بحث منشور في مجلة آفاق ، مجلد(٧)، العدد(١)، ٢٠٢٠: ٨٨

الاضاءة

تعد الاضاءة من العناصر المهمة للعرض المسرحي ومكملة لفنيات العرض لما لها الاهمية في تحقيق الرؤية الكاملة للمسرحية وكذلك تهدف لخلق الجو الفني شريطة أن يكون هنالك اتقان للإضاءة من خلال كيفية الاضاءة ولون الضوء وكيفية توزيع الاضاءة على خشبة المسرح.

كان الاعتماد في بدايات الاضاءة المسرحية على الطبيعة إذ كانت الشمس هي مصدر الاضاءة الاول، وبعد ذلك اعتمدوا على النار وكان المسرح الاغريقي اول من بدأ باستخدام النار تعبيراً عن الزمن، وكان استخدام المشاعل دليل على ان المشهد يجري ليلا، ثم استخدموا الشموع في العصور الوسطى اضافة الى الضوء الطبيعي فاذا كان اللون شديد يدل على اجواء الفرح، اما اذا كان خافت فتحيل المتلقي على ان المسرح يتحدث عن حالة الحزن[١]، أما في عصر النهضة في ايطاليا استخدموا الجانب التكنينكي الذي استعمل خاصية نظرية الضوء وانكساره على المنظر المسرحي والذي استخدم فيه مجموعة من الالوان المختلفة، وكان لاختراع الامريكي اديسون المصباح المتوهج فتحاً جديداً في عالم المسرح ودخلت به الاضاءة المسرحية طوراً جديداً للإضاءة ومن بعد ذلك بدأت الاختراعات وتطورات الاضاءة الى ما نحن عليه اليوم[٢]، أما في المسرحيات العراقية فقد كتب المخرج

(١)يُنظر: يحيى سليم البشتاوي ، مدارات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي ، ط١، ٢٠١٢، بيروت: ٢٨

(٢)يُنظر: محمد كذلك، موسوعة اختراعات وابتكارات العالم ، ج٢، ط١: ١٢

والناقد سامي عبد الحميد مقال باسم فشل مستمر في اضاءة المسرحيات العراقية في سنة ٢٠١٣ وانتقد عنصر الاضاءة واشار على ان المسارح العراقية بحاجة الى تطوير في مؤهلاتها ومعرفة تقنيات الضوء ليصلوا الى المسارح العالمية.

فالإضاءة تلعب دوراً مهم للتنسيق بين مكونات العرض المسرحي فمن خلالها يمكن ادراك المكونات البصرية للفضاء، والمكان، والديكور، والمكياج، أن استعمال الاضاءة بالصورة الدقيقة والمتقنة تعطي قيمة فنية جمالية للمسرح، فالإضاءة ليست فقط اعطاء الضوء بل هي شعور فأين مايكون الضوء تكمن مشاعرنا[١]، فمن خلال الاضاءة يمكن للمتلقي فهم احداث المسرحية من خلال ابراز اجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية.

لاسيما أن هنالك بعض من الاضاءات تعبر عن حالات القلق والخوف والسعادة، والاضاءة الخاصة بالليل والنهار كل ذلك يعطي دلالات مختلفة للمتلقي لفهم العرض المسرحي المراد تقديمه وتعطي رؤية واضحة.

(١)يُنظر: جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، ط١، القاهرة :١٢٨

الموسيقى

إذا كان المسرح أبو الفنون فأن الموسيقى روح ذلك الادب لما تحتويه من جماليات[١]، وعلاقة المسرح بالموسيقى علاقة قديمة جداً، فالموسيقى هي صورة الفعل الدرامي وإحالاته المعبرة عن الموقف المراد التعبير عنه في الزمان والمكان والخيالات والمشاعر.

كانت نشأة الموسيقى مرتبطة بالطبيعية إذ كان الانسان يقلد اصوات الطبيعية ثم بدأ بالصراخ والضرب على الاخشاب والاشجار والصخور وبعد ذلك تحول الصراخ الى غناء واصوات تستعمل في وقت العبادة، فكانت الطبول البدائية تسهم في احياء الطقوس الدينية وتصاحب الطقس المسرحي لتخلق تأثير نفسي يساهم في اضفاء حالة من الانشاء التي يحققها الطقس الديني[٢]، واهتمام الاغريق بالموسيقى الغنائية عن طريق الاشعار التي امتزجت معها الموسيقى والتي كانت تعبر عن الالهة أو من هم انصاف الالهة، وغالباً تكون الاشعار ارتجالية وتكون على شكل قصص، ثم بعد ذلك تحولت الى تمثيل على يد (ثيسبس) الذي دخل الممثل قائد (الجوقة) حيث كانت تتمتع بالنشاط والحيوية إذ كان الانسان يعرف انذاك تعبر الموسيقى عن قصص الآلهة و الابطال ومن خلالها توضح لهم

---

(١)يُنظر: قيس عودة قاسم الكناني، اثر التأليف الموسيقى في العرض المسرحي ، ط١، ٢٠١٨، دار امجد للنشر والتوزيع : ٩

(٢) يُنظر: صورية بختي، إشراف: عبد المالك ضيف، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع انموذجاً، رسالة ماجستير في الجزائر، ٢٠١٥: ٥٦.

خصائص المسرحية[١]، أما المسرح الروماني ابتعد عن الطقوس الدينية لانهم لم يألفوا الدراما الى ان جاء الشاعر (سنيكا) الذي تأثر بالدراما بالإضافة الى ان الكنيسة احتاجت الى المسرح كوسيلة لنشر التعاليم الدينية باللغة اللاتينية؛ ليتقرب الانسان لله، اما في عصر النهضة اصبحت الموسيقى وسيلة للتعبير الشخصي، ووجد الملحنون طرقاً لجعل الموسيقى الصوتية اكثر تعبيرًا للنصوص التي يكتبونها[٢].الا أن اصبح للموسيقى في العصر الحديث تأثير نفسي وجداني حيوي

إما في المسرح العراقي استخدموا الموسيقى واهتموا بها لأنها تعطي للمشهد المسرحي قوة تعبيرية مضافة للعرض عبر ما تعمله في شحن المشهد تدخل فيها التأثيرات الجمالية واسهمت الموسيقى بتقليل التوتر الزائد للممثل في العرض المسرحي، وكذلك تساعد المتلقي لفهم خصائص العرض المسرحي والاهداف المراد تحقيقها.

وتعد من العناصر المهمة في العرض المسرحي لها لغتها الخاصة وجديراً بها أن تكون الموسيقى مؤتلفة ومنسجمة مع الجو العام للعرض، إذ تساعد الموسيقى المخرج في دعم الصورة الايقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية او الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي، ولابد الإشارة أن الموسيقى لا تساعد المخرج فحسب وانما تساعد الممثل على اداء الحركات عن طريق التناغم معها، وهنالك في بعض العروض

(١)يُنظر:فاعلية الموسيقى واثرها على اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، سعد فاخر شبوط ، ط١، جامعة واسط ، ٦١٢

(٢)يُنظر: سعد فاخر شبوط ، فاعلية الموسيقى واثرها على اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، ط١، جامعة واسط :٦١٤

الموسيقى تسبق العرض المسرحي وذلك لإعطاء ايحاء للمتلقي لقضية ما اراد المخرج ايصالها، واحياناً بمقدرة الموسيقى ان تعبر عن الزمان والمكان وحتى البلد وثقافته، ويتم اخراج الموسيقى بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته لخلق الجو المناسب للعرض، ان الهدف الرئيسي من الموسيقى هو المساهمة في نقل النص الدرامي الى المتلقي، وكذلك تتيح للمتلقي أن يندمج مع العرض وأن يقدر على معرفة ربط احداث المسرحية[١]، فلذلك تعد عنصر فعال في فهم العرض واخذ الفكرة الواضحة للمسرحية.

الازياء

تعد الازياء المسرحية مكملة للعرض المسرحي ولا يمكن الاستغناء عنها، ولتعطي روحاً للمسرحية فمن خلال الزي ممكن معرفة عمر الشخصية وجنسيتها وحتى ثقافتها[٢]، والازياء موجودة منذ القدم ومتفاوتة من عصر الى آخر ففي المسرح الإغريقي فقد اعتمد على شكل الزي والقناع والأصباغ في تغيير نفس الممثل لمختلف الشخصيات التي يقدمها في المسرحية الواحدة، ثم مسرحة هذه الأشياء لإمكان سهولة وسرعة تغييرها في أضيق وقت ثم العودة إلى خشبة المسرح ثانية... امتاز الزي الإغريقي بالبذخ والترف حيث كان يصنع من

(١)يُنظر: محمد التهامي العماري، مدخل القراءة الفرجة، ط١، بيروت، ١٠٥
(٢)يُنظر: عقيل مهدي يوسف ، متعة المسرح ،دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات ، ط١، دار الكندي للنشر، الاردن ، ٢٠٠١: ١٢

الأقمشة التيلية والصوفية والحريرية والقطنية القيمة، ويستخدم فيه الأهداب الذهبية، والألوان الزاهية [١].

أما في المسرح الروماني، فقد كان للأزياء دوراً بارزاً فيه، بدلالة إن المسرحيات سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية، كانت تسمى بأسماء الأزياء المرتدية فيها، ففي الكوميديا يرتدي الممثل العباءة أو المعطف الإغريقي المسمى (باليوم) ونسبة إليه سميت كوميديا بالياتا... والكوميديا التي يرتدى فيها (التوجا) –الزي المميز للمواطن الروماني– تسمى كوميديا توجاتا، أما في التراجيديا، فالمسرحية التي ينتعل فيها الممثلون الحذاء ذات الكعب او الساق العالي (الكوثورنوس) تسمى تراجيديا كوثرناتا[٢].

إما الأزياء في مسرح العصور الوسطى ... داخل الكنيسة كانت أزياء القسس والكهنة هي ملابس الكنسية والمسرح هو مبنى الكنيسة نفسه، كان القسيس يرتدي رداءاً ابيض في إثناء تمثيله ويجلس بجانب المذبح، وهذا ما تجلى في المسرحية القصيرة (قيامة المسيح من اللحد) –نَص مخطوط بأسم الراهب توتيلون– التي اخذ القساوسة يمثلونها مع القداس في عيد الفصح، فالقسيس يرتدي ثوب ابيض وبيده سعفة من سعف النخل جالس بجوار المذبح حيث غطوا الصليب بملاءة بيضاء، إما القساوسة الذين يمثلون المريمات الثلاث – المجدلية، وأم يعقوب، ومريم سلوما– فكانوا يلبسون الغفارات – أردية الكهنة –.. ومن الأزياء التي استخدمها الممثلون في العصور الوسطى العباءة الدلماسية –نسبة إلى دلماسيا–، وهي

(١)يُنظر: مالك نجيب ، ابجدية فن الازياء في المسرح ، ط١، ٢٠١٤ : ٧٣
(٢) يُنظر: مالك نجيب ، ابجدية فن الازياء في المسرح ، ط١، ٢٠١٤ : ٨٦

عباءة بيضاء مطرزة باللون الأرجواني يلبسها رجال الدين في أثناء القداس والتي أصبحت شعاراً خاصاً بالبابا ورجالاته بعد إن أخذت عامة الناس تنظر إليها على أنها لباس عتيق فضلاً عن الطيلسانة والحريم – لباس يشبه لباس الإحرام– [1].

إما في مسرح عصر النهضة، فكانت كوميديا ديلارتي في ايطاليا، إذ كان الممثلون فيها لم يقيموا أي وزن للتعبير بالوجوه، إذ كان القناع والملبس يمثلان شخصية معروفة مسبقا لدى الجمهور... إن أشهر أزياء كوميديا ديلارتي، زي شخصية (هارلكان)، الذي يعد من الأزياء المهمة في تاريخ المسرح، فيظهر الجزء الأعلى من هذا الزي ملاصقاً للجسم، يقفل بعضه من الأمام برباط، وإما جزؤه الأسفل فأشبه بسروال منه بشيء أخر، وتجمع بين الجزأين بقع مختلفة الأشكال والألوان، إما قبعته، فلينة يحليها شعر ثعلب، أو بعض الريش وإما وجهه فيكسوه قناع من جلد اسود وبيده عصا خشبية... أما زي شخصية (بنطلون) فكان يرتدي سروالاً واسعاً وكان يتميز بجاكيت لونه أحمر لامع في العادة، وعباءة طويلة بكمين بسيطين لوناً وشكلاً وبخف تركي ناعم في قدميه، وقبعة يونانية صغيرة على رأسه، ويشير قناعه الى انف مقوس تعلوه نظارة في بعض الأحيان... إما في انكلترا، فقد كان الممثلون في العروض الشكسبيرية يحصلون على أزياؤهم من تبرعات الملكة إليزابيث ذلك تعبير عن اهتمامها بالمسرح من جهة وعدم استطاعة الممثلين من شراء أزيائهم من جهة أخرى.. امتازت هذه الملابس بكونها مبهجة تظهر أنواع البهرجة والأبهة ويرجع سبب ذلك إلى إن هدف المسرح

(١)يُنظر: عبد العزيز حميد ، الازياء عند العرب عبر العصور المتعاقبة ، ط١، ٢٠١٨: ٥٤٤

عند شكسبير ومعاصريه هو إبهاج الجمهور الذي يشاهد مسرحياتهم وإسعادهم فضلاً عن أنها تدل على أفكار الارستقراطية وحياتها والبذخ والترف من خلال أشكالها البراقة، الزخرفية، الفضفاضة، والواسعة لاسيما في منطقة الكتفين والحوض فضلاً عن ضيق في منطقة الخصر.. أما أزياء الرجل فكانت اقل تنوعاً منها إلى المرأة إذ كانت عبارة عن قميص بتصاميم متنوعة، وسراويل قصيرة تصل إلى الركبة وتكون منتفخة من منطقة الفخذين، أما الساق فيغطى بجوراب طويل بنهايته السروال الذي يكون عادة ملتصقاً بقوة على الركبتين [١].

والزي في المسرح العراقي يعد عنصراً ملازماً للعرض المسرحي لما يحتويه من قيم جمالية وفنية في تشكيل الصورة المرئية، فالتركيب الصوري للعنصر المسرحي من حيث الشكل والمضمون تشكل صورة جمالية للزي في العملية التواصلية، فتعطي دلالة بصرية وفكرية تكتمل شخصية الممثل، حيث ان الزي وسيلة من وسائل العرض والتواصل، تحقق هدفها الجمالي عن طريق الشكل واللون باعتبار اللون للفن المسرحي هو مجموعة من العلاقات التي تملك رموزاً ومضامين، فالتعبير عن الأفكار وسلوك ونفسية وطباع الشخصية عادة ما ترتبط بلون الزيممايجعل الكثير من المخرجين يؤكدون على اللون لكونه يجذب الانظار ويؤثر على النفسية والاعصاب وبالنتيجة يصبح عنصر لجذب الذائقة الجمالية.

(١)يُنظر : خالدة عبد الحسين محسن الربيعي ، تاريخ الازياء وتطورها ، دار اليازوري ،٢٠٢٢: ٣٥

مؤشرات الإطار النظري

١_ تشكل عملية التلقي العنصر الأهم في استلام رسالة الخطاب المسرحي بوصف الخطاب نصًا وعرضًا يشكل منظومة نسقية تحمل معاني وأفكار.

٢_ المتلقي هو الفئة المقصودة في خطاب العرض المسرحي مما يجعله العنصر الفعال في ملىء فجواته وتحديد ورسم وتشكيل سمات العرض الجمالية.

٣_ تشكل السينوغرافيا الأداة الرئيسة في خلق جمالية التلقي من خلال تحويل النص المقروء الى عرض مرئي على خشبة المسرح وإيصال الرسائل الى المتلقي بشكل مباشر أو غير مباشر.

٤_ عملية التلقي عملية ذاتية تحكمها عناصر اجتماعية وثقافية ونفسية تتعلق بتوقعات المتلقي.

٥_ يزخر الخطاب المسرحي بوفرة دلالية تؤسسها العناصر المنصهرة في المشهد المسرحي (نص، ممثل، ديكور، إضاءة، ازياء، موسيقى).

٦_ تتمحور جمالية التلقي في العرض المسرحي بين منطلقين أساسيين يشكلان أساس التلقي هما النص والعرض المسرحي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

١_ مجتمع البحث

٢_ عينة البحث

٣_ منهج البحث

٤_ أداة البحث

٥_ تحليل العينة

١_ مجتمع البحث:

اسم المسرحية	مكان العرض	سنة العرض	اسم المؤلف	اسم المخرج
١_ العباءة	الديوانية	٢٠١٤	سعد هدابي	سعد هدابي
٢_ وجهي ليس في المرآة	بغداد	٢٠١٥	عباس لطيف	نغم فؤاد سالم
٣_ يارب	بغداد	٢٠١٦	علي عبد النبي الزيدي	مصطفى الركابي
٤_ سينما	بغداد	٢٠١٧	كاظم نصار	كاظم نصار
٥_ فلانة	أربيل	٢٠١٨	هوشنك وزيري	حاتم عودة

٢_ عينة البحث

والتي اختارها الباحث لأنها تتلاءم مع هدف البحث ومتوافرة كعرض

اسم المسرحية	مكان العرض	زمان العرض	اسم المؤلف	اسم المخرج
١_ العباءة	الديوانية	٢٠١٤	سعد هدابي	سعد هدابي

٣_ منهجية البحث:

اعتمد الباحث طريقة المنهج الوصفي (التحليلي) في تناوله للعينة.

٤_ أداة البحث:

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري كأداة رئيسية في تحليل العينة.

العينة رقم (١)

مسرحية: العباءة

تأليف: سعد هدابي

إخراج: سعد هدابي

بدايةً بوصف المسرحية تناص، تتحقق جمالية تشد إنتباه المتلقي في إسترجاع الماضي وإستذكار نص القامة العلمية (يوسف العاني) كما وأن العنوان يحقق جمالية تثير في نفس المتلقي تساؤلات ماذا تعني العباءة بوصفها رمز ديني، عقائدي، إجتماعي، ثُم أن الرحى تحمل دلالة رمزية تعبيرية يستفهم المتلقي من خلالها، هل بوصفها أداة من الماضي تشير الى ماضينا الذي يلاحقنا بخيره وشره؟ وكذا إستمراريتها بالدوران هي إشارة للداومة التي يعيشها المجتمع، محاولة طحن وتدمير إنسانيته.

يبدأ العمل بصورة لمرأة مغطاة بالسواد بالكامل في مقدمة يمين المسرح جالسة وتدير بالرحى الالة القديمة التي كانت تستخدم لطحن الحنطة مع ايقاع موسيقي مرافق منسجم مع سرعة دوران الرحى، تنطفئ بقعة الشخصية و يضاء المسرح بأكمله فتظهر عارضتان مستطيلتان الشكل متحركتان، اطار زجاجي مستطيل يشبه الشاشة ثم يتحرك خلفه ممثلان رجل وامرأة يعبران عن حبهم برسم نصف قلب حب يكمل احدهما الآخر كل ممثل من جهته الخاصة ليتحول هذا الحب الى رسم بألوان اخرى اكثر تجريداً، وصولاً لإختراق مقطوعة (يمة ذكريني من تمر زفة شباب) تدخل مجموعة من ٤ اشخاص بزي عسكري يصورهم الرجل الذي كان خلف الزجاج و تستقبلهم المرأة بنثر الورود، بعد ذلك يعود الرجل والمرأة الى اماكنهم خلف الاطارات الزجاجية ويقومون بصبغ الزجاج بلون اسود يخفي صورهم ويحجبها عن النظر والمجموعة كذلك تتحرك معهم بحركات تعبيرية معينة وصاحبة الرحى تحرك رحاها كلهم في الآن ذاته مرتبطين مع ايقاع الموسيقى، ليخلق لنا المخرج ديناميكية صورية من ثلاث اطراف خلال صورة مشهدية واحدة محفزاً بذلك المتلقي لتفعيل نشاطه الفكري للتركيز على المشهد والاحداث بشكل عام، بذلك يخترق سكون المتلقي ليجعله فاعلاً مشدوداً لإيقاع العمل و كولاجيتهِ الصورية التي تتطلب التركيز والذهن العالي، ليقرأ ما يريد قراءته من هذه الصور التي تضع الماضي في حضن الحاضر، ماضي رحى الحرب الذي لازال يدور في خبز اجساد اليوم، وبفعل يوكد مشاركة المتلقي في الحدث تقوم المجموعة بتعبير حركي من خلال مسك كل شخص من المجموعة مرآة صغيرة يضعها امام الشخص المقابل

وبعدها يقوم الجميع بتوجيه المرايا الى الجمهور، انه انعكاس الحاضر على المستقبل انعكاس المسرح على الجمهور، نحن انتم وانتم نحن هكذا تقول المرايا في ايادي الممثلين، ليكتمل بعدها الاستهلال الصوري بظهور مجموعة رباعية من الاشخاص كبار السن بأزياء رسمية وعكازات يتقاطعون بحركتهم ومجموعة الشباب الاخرين ذوي الزي العسكري، يشير الى رتابة وبطئ الحياة والواقع المرير الذي ينتظرهم، والحقائب التي يحملونها ما هي الإ هموم وإثقال تُرافق الحرب وتؤثر في المجتمع، بذلك يؤكدوا استمرارية الحضور الطاحن للحرب الممتد بين الاجيال، وفي كل هذا لم تقطع الرحى عن الدوران في مقدمة يمين المسرح، وتستمر الرحى بالحركة الى نهاية الاستهلال وخروج الممثلين.

حيث وظف المخرج حالات من إتصال ومناجاة بين الزوجين على الرغم من بعد المسافة كانت وسائل الإتصال ورقية حيث أوحت طريقة التخاطب تلك للمتلقي في كل ظروف الحرب والمعاناة لابد من وجود فسحة أمل ولقاء وتواصل فنجد المتلقي يعود الى الماضي وإستذكار تلك الفترات القاسية التي عاشتها البلاد، ويستمر سيل الصور بالرجوع الى العارضات الزجاجية المتحركة التي تتخذ فعلاً معاكساً هذه المرة من خلال مسح اللون الاسود عن الزجاج وظهور صورة المرأة والرجل من خلف الزجاج يتحركون بحركات طفولية على ايقاع اغنية تنتمي الى طفولة الماضي ثم تنصهر صورة الطفولة بصوت الانفجار واصوات صافرات الإنذار الذي يجبر الاثنين على الهروب والرجوع خلف الزجاج ثم يسدلون القماش ليغطي صورتهم خلف الزجاج ثم يتحرك الإطارين الى خلف كتلة الرفوف البيتية

الممتلئة بالكتب وآلة التصوير وغيرها من الاشياء فيظهر شخصين تحت غطاء ابيض احدهم فوق كتلة الرفوف في المنتصف واحدهم على الارض تحته ثم يبدأ الحوار بين الأثنين ليظهر انهما الشخصين الذين كانا خلف إطارات الزجاج، يمارس المخرج هنا حيلته الصورية ليداعب خيال المتلقي ويستفزه ليفكر في دواعي هذه الحيل البصرية وغاياتها الجمالية والمشهدية ومدى اسهامها بالموضوع والاحداث، ثم أن الكتل المتحركة والشكل الغير ثابت للمسرح و أثاثه الديكوري الديناميكي يعزز المخيلة والفكر في آن واحد لدى المتلقي، ونستشف من حوار الممثل الذي ترفض زوجته تقبله من البداية بقوله (هذا ليس بيتي)، اذاً ما هذا المكان؟ هل هو مكان متخيل، ام هو بيته؟ واثار الحرب هي من جعلته يهلوس بهذا الشكل، هل هذا البيت من الماضي ام الحاضر؟، كلها اسئلة يحفزها المخرج في عقل المتلقي عبر الديكور المشبع بالأفكار والاشكال الجمالية.

بعد ذلك تستمر الديناميكية بتحرك الرفوف ويظهر خلفها سرير أبيض خلفه مرتفع يقفزون منه مجموعة اشخاص يجسدون عملية اعدام، تتجلى صورة هذا المشهد بارتفاع رداء المقاتلين بعد القفز مباشرة لخلق صورة بصرية مجردة ذات تأثير وجداني كبير على المتلقين.

ثم يدور حوار بين الرجل و المرأة حول السرير ومن خلاله مناقشة ما يفضي اليه هذا السرير من اسرار.

هو : الكوابيس ..الكوابيس .. هذه الكوابيس تقض مضجعي .. تفتح نافذة على

خوفي ... تلقي بي في آتون عذاباتي.

(تدخل الزوجة من الخارج وهي تحمل الضمادات)

هي : ما دعاك لتصرخ كحصان هائج؟

هو : انها الكوابيس .. الكوابيس.

هي : هكذا هي الحرب دائما .... لا تجود الا بالكوابيس.

هو : الحرب؟

هي : اهدأ حتى اقطب ما يئن من جراح.

(تقوم بوضع الضمادات على راسه)

هو : هذه الاشباح تلاحقني !!

هي : كل نافذة تفضي الى الخارج تشعرك بالخوف .. هذه الاشباح لا وجود لها الا في راسك.

هو : راسي ... لا ... انت شبح زوجتي ..يا إلهي ماذا يحدث!!

هي : لا لائمة عليك طالما ان الحرب دخلت الى بيوتنا .. تشاطرنا رغيف الخبز ..في الليل ..في النهار .. في السرير المنسي منذ دهور ..في ...

هو : كفى .. انت تنالين من رجولتي يا إمرأة.

هي : (تضحك) رجولتك .. رجولتك التي استلبت عند الساتر لازال تبكي حرمان من يشاطرك جحيم هذا البيت.

هو: قلت كفى .. كفى .. كفى ... مائي لم يزل يسكن جوارحي يا امرأة ...كالشلال مهزوم يستظل في ثناياي.

هي : ماؤك يسكن ما يعصب راسك فقط يا زوجي العزيز .. انظر ..لا غيوم

ولا شلالات .. ولا حتى قطرة سم .. الحرب ارتشفت كل ما يسكن غورك!!

هو : الحرب ليست نزهة يا هذه.....الحرب شق في وحل .. مرح في جحيم ابدي.

هي : لكنها تمرح في بيتي ..انتزعت مني نصفي .. وانت بكل فجاجة توثقها هناك حيث ترقص ايها الهدهد الخائف. (يصرخ كمن يفيق)

يتجسد الحرمان في هذا الحوار من خلال لغة تداعب مشاعر المآسي التي يألفها الجمهور وفي الوقت ذاته يضع النص المتلقي موضع سؤال لما يبطنه النص من معاني خفية ورموز تأبى ان تبوح بكل ما لديها الا بمشاطرة الجمهور وفكره وتحليله الدائم لما يدور امامه، اسئلة كلها عن الحرب، هل حرب هذا الرجل على الساتر؟ ام حرب هذا الرجل على الفراش؟، وهل انتهت حربه بأنتهاء حرب الساتر ام انها مستمرة على الفراش؟ وما هي الحرب الاقسى حرب الساتر ام الفراش؟

كلها اسئلة تطوف في المشهد يتلقفها المشاهد من افواه الممثلين الذين هم امتداد للجدل النصي الذي يرفض ان يعتكف على نفسه دون مشاركة الجمهور في تسطير مآسيهم ويومياتهم في ذات النص وذات العرض عبر آليات التأويل والتوليد الفكري المستمر.

يخلق هدابي عرض منفتح على كل الاحتمالات في جميع عناصر العرض، بدءًا من الصور البصرية المتوالية، والقطع الديكورية المتحولة والفعالة التي لا تثبت على شكل او مكان معين، والازياء التقليدية الممتزجة بالغرائبية التي تعطي مساحة واسعة للمشاركة الفاعلة من قبل المتلقي في تفحصها والسؤال عن زمنها وفعاليتها المشهدية ورموزها المبطنة، والاضاءة التي ترسم لمساتها على المشاهد طوال العمل متنقلة ما بين العام والخاص واللون الواحد والألوان المتعددة في آن واحد احياناً، كل ما ذكر يجمع معاً منصهراً في بوتقة سينوغرافية فاعلة ومتحولة لا تعرف الثبات او الايحاء المباشر والجاهز. وكل ذلك يجعل المتلقي في حالة استفهام وتساؤل وتوقع ، فتارة لاتجيب كل التفسيرات عن هذه التساؤلات وتارة تكسر افق توقعاته وكل ذلك يخلق جمالية تبقي المتلقي في يقظة وانتباه وحيرة

اما النص الذي انصهر في صورة التمثيل وصولاً للمعالجة الاخراجية بمجملها فأنها تسقط كل مركزية من شأنها ان تفرض اجوبة محددة على الجمهور، بل حمل العمل مساحة واسعة وفراغات تملئ بذهن المتلقي وتأويلاته المستمرة، وبذلك صنع هدابي جمالياته الاخراجية التي اكتملت بجماليات التلقي الفاعل.

الفصل الرابع (نتائج البحث)

اولاً: النتائج

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

اولاً: النتائج

١_ أسهمت السينوغرافيا من اضاءة وموسيقى وديكور وازياء وغيرها في تحقيق تلقي جمالي فاعل من خلال إيقاظ المتلقي عبر صور بصرية وسمعية.

٢- تحققت جمالية التلقي في استثارة مخيلة المتلقي وشد انتباهه وتحفيز ذهنه.

٣- ارتبطت جمالية التلقي بتوقعات المتلقي او كسر افق توقعه لما سيحدث.

٤_ يعزز النص المسرحي الغير تقليدي التأويل الذهني للمتلقي عبر ترك مساحات يشارك المتلقي في ملؤها.

٥_ التحولات الادائية في العرض تخلق تفاعل جمالي مع الجمهور عبر المراقبة والفحص المستمر لأليات الإنتاج والمعنى.

٦_ الرؤى الاخراجية الغير سلطوية تعلي من دور المتلقي ومكانته الجمالية في التلقي وإنتاج المعنى الخاص وعدم الاكتفاء بالمعنى الجاهز.

ثانياً: الاستنتاجات

١_ تحقق الخطابات المسرحية الحداثوية هارموني سينوغرافي متفجر بالصور التي فَعَلَّت التلقي بأقصى درجاته.

٢_ إبتعاد المخرجين عن المباشرة يترك المساحة الكافية لطرح الأسئلة وتأويل الأفكار من قبل المتلقي.

٣_ ان الاداء المتحول الغرائبي الممتلئ بالحيل البصرية يساهم في ارتفاع مستويات التلقي ويزيد جماليتها.

٤_ الرؤى الاخراجية الهادمة للمركزية والمركزة على الهامشية من شأنها ان ترفع من دور التلقي وتجعل منه فاعلاً ومشاركاً مما يحقق جمالية للتلقي.

ثالثاً: التوصيات

١_ التعامل مع موضوع التلقي بدراية وحنكة جمالية وفلسفية ليتحقق وجودها الفعلي في العرض.

٢_ توفير مصادر ودراسات وافية عن التلقي في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

رابعاً: المقترحات

١_ دراسة جماليات التلقي في مسرح الشارع.

٢_ دراسة آليات توظيف نظرية التلقي في العرض المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع:

١) أحمد امل ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، دراسة في اشكالية المفهوم ، ط١، مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٩.
٢) اسامة عميرات، إشراف: محمد زرمان ، نظرية التلقي النقدية واجراءاتها التطبيقية في النقد الغربي المعاصر ، ايران ،٢٠١٠.
٣) أسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي ،عصر العولمة ، ط١، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٧.
٤) تقنيات مسرحية تشكيلية لمشاهدة كويتية ، بحث منشور في مجلة الفنون ، ٢٠٠٥.
٥) جبران مسعود، معجم الرائد، ط٧،بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢
٦) جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، ط١، القاهرة ،٢٠٢١
٧) حسن حنفي ، تأويل الظاهريات ،الحالة الراهنة للمنهج الظاهراتي وتطبيقه في ظاهرة الدين ، ط١، القاهرة،٢٠٢٣.
٨) حسني عبد الغني، حداثة التواصل ، الرؤية الشعرية عند نزار قباني ،دراسة في الايقاع واللغة الشعرية، ط١، دار الكتب العالمية، ٢٠١٤.
٩) حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ط١، دار اليازوري ، ٢٠٢٠.
١٠) خالدة عبد الحسين محسن الربيعي ، تاريخ الازياء وتطورها ، دار اليازوري ،٢٠٢٢.
١١) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق : عبد الحميد هنداوي (بيروت: دار الكتب العالمية، ٢٠٠٣) ط١.
١٢) ربى عبد الرضا عبد الرزاق ، مفهوم نظرية القراءة والتلقي ، بحث منشور فيس بك جامعة ديالى ، العدد(٦٩)، ٢٠١٦.
١٣) ربينار، ت: احمد كمال يوسف ، تاريخ المسرح، ط١، ٢٠١٨
١٤) سامي إسماعيل ، جماليات التلقي ، ط١، القاهرة ، ٢٠٠٢.
١٥) سعد فاخر شبوط ، فاعلية الموسيقى واثرها على اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، ط١، جامعة واسط.
١٦) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ،ط١،القاهرة، دار الأفق العربية، ٢٠٠١.

١٧) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، ط١، (القاهرة: دار الأفق العربية، ٢٠٠١..
١٨) الشريف مرزوق ، نظرية التلقي وأطروحاته ، بحث منشور في مجلة النص، الجزائر ، العدد(١)، مجلد(٧)، ٢٠٢١
١٩) صورية بختي، إشراف: عبد المالك ضيف، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع انموذجاً، رسالة ماجستير في الجزائر، ٢٠١٥.
٢٠) عبد العزيز حميد ، الازياء عند العرب عبر العصور المتعاقبة ، ط١، ٢٠١٨.
٢١) عبدالله خضر حمد، مناهج النقد الادبي، ط١، بيروت، ٢٠١٧.
٢٢) عقيل مهدي يوسف ، متعة المسرح ،دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات ، ط١، دار الكندي للنشر، الاردن ، ٢٠٠١.
٢٣) عمر قاسم علي، تطور الديكور المسرحي عبر العصور، بحث منشور في جامعة ديالى ، ٢٠١٩.
٢٤) قيس عودة قاسم الكناني، اثر التأليف الموسيقى في العرض المسرحي ، ط١، ٢٠١٨، دار امجد للنشر والتوزيع .
٢٥) مالك نجيب ، ابجدية فن الازياء في المسرح ، ط١، بيروت، ٢٠١٤ .
٢٦) محمد التهامي العماري، مدخل القراءة الفرجة، ط١، بيروت.
٢٧) محمد بن عادل السيد ، النص في الخطاب النبوي، ط١، بيروت، ٢٠٢١.
٢٨) محمد كذلك، موسوعة اختراعات وابتكارات العالم ، ج٢، ط٢، بيروت.
٢٩) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة ، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦.
٣٠) مسلم عبيد فندي الرشيدي ، آفق التوقع عند المتلقي في ضوء النقد الادبي الحديث ، دراسة نظرية التطبيقية ، ط١، بيروت..
٣١) معزوز سمية، منصوري عبد الوهاب ، الديكور بين السينما والمسرح ، الجزائر ، بحث منشور في مجلة آفاق ، مجلد(٧)، العدد(١)، ٢٠٢٠.
٣٢) موريش فيشمان، تدريب الممثل ، ط١، بيروت، ٢٠٢١
٣٣) نبيل راغب، فن العرض المسرحي ، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٦.
٣٤) هشام علي جريشة ، النسبية والتفكيكية ، جوانب علمية في الفكر المعماري ، ط١، عمان ، ٢٠١١.
٣٥) وسام الجوذري، المسرح التفاعلي، ط١، بيروت، ٢٠١٦

٣٦) يحيى سليم البشتاوي ، مدارات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي ، ط١، ٢٠١٢، بيروت.