

الخطاب المسرحي وعلاقة التفاعل بين التكوين النفسي للمتلقي و عناصر العرض

## Theatrical discourse and the interaction relationship between the psychological formation of the spectator and the elements of the presentation.

د.كريم خيرة

كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة جيلالي ليايس سيدي بلعباس، الجزائر

krim.kheira68@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/01/08 تاريخ القبول: 2022/01/09 تاريخ النشر: 2022/03/04

**ملخص:** الخطاب المسرحي هو شكل من الكتابة الفنية الإبداعية تتحقق دلالاته على خشبة المسرح و لكن له معنيين: معنى النص و معنى العرض، و لكل معنى دلالاته و أبعاده الفنية و الجمالية. فالنصوص تختلف عن المشاهد في بناء العالم والفضاء الدرامي لأن المتلقي لا يمكنه ذلك لأنه محدد في المكان و الزمان ، وهذا ما يطلق عليه بأنية التلقي في العرض المسرحي. هنا تكمن المهمة الصعبة للجمهور في فهم وتأويل أي عمل مسرحي. اختلفت تصورات المسارح الحديثة وفق التطورات الفكرية والجمالية لأصحابها فمنهم من نادى بالاندماج الكلي، و آخرون باندماج جزئي . و في هذا السياق تتدخل العديد من الاعتبارات في عملية التفاعل من خلال التكوين النفسي لكل متلقي و عناصر العرض المسرحي و من بينها:

- أن المتلقي المسرحي/المتفرج يختلف عن قارئ المسرح باعتباره يبعث مراسلاته بطريقة مباشرة. - لا توجد هناك مسافة فاصلة بين البت المسرحي والمتلقي، بمعنى أنه ليست هناك زمنية للتفكير أو لنداء، ومن ثمة فإن فشل المراسلة المسرحية أو نجاحها يتم بشكل فوري. -إن التلقي هو عملية آنية وعبرة، لأن العرض لا يترك آثاراً، ولأننا لا نستطيع إعادة مشاهدة الفرجة المعينة أكثر من مرة واحدة. -أفق توقع القارئ يتشكل أساساً من التجارب الجمالية السابقة ومن الموروث الثقافي الخاص، وهو شبكة تفسيرية خفية توجه الاتصال مع المتلقي أفق توقع العمل.

**كلمات مفتاحية:** الخطاب المسرحي، التكوين النفسي، المتلقي، العرض

**Abstract:** Theatrical discourse is a form of creative artistic writing that achieves its significance on the stage, but it has two meanings: the meaning of the text and the meaning of the show, and each meaning has its own indications and artistic

and aesthetic dimensions. The texts differ from the scenes in the construction of the world and the dramatic space because the spectator cannot do that because it is specified in the place and time, and this is what is called the time of reception in the theatrical performance. Here lies the difficult task for the audience to understand and interpret any theatrical work. The perceptions of modern theaters differed according to the intellectual and aesthetic developments of their owners, some of whom called for full integration, and others for partial integration. In this context, many considerations intervene in the interaction process through the psychological formation of each recipient and the elements of theatrical performance, including

- The theatrical meeting / spectator is different from the theater reader in that he sends his correspondence in a direct manner. There is no separation between the theatrical bit and the meeting, meaning that there is no time for reflection or a call, and therefore the failure or success of theatrical correspondence is immediate. Receiving is an instantaneous process and expression, because the presentation does not leave traces, and because we cannot re-watch the specific viewing more than once. The reader's expectation horizon is formed mainly from previous aesthetic experiences and from the special cultural heritage.

**Keywords:** Theatrical speech, psychological formation, receiver, spectator, show

## 1. مقدمة:

إن الحديث عن الخطاب المسرحي هو حديث عن السمات والخصائص المميزة و المفارقة له مقارنة مع الأنماط الإبداعية الأخرى خصوصا تلك التي قد تتقاطع معه علي أكثر من مستوى وإذا كانت عملية تحديد هذا الخطاب تختلف حسب المنطلقات الفكرية و الفنية الأيديولوجية وتتباين بتباين الأبحاث والدراسات الدرامية فإن هناك شبه اتفاق حول القضايا العامة التي يطرحها هذا الخطاب ، و حول المظاهر التي تجعله ينفرد عن باقي الأجناس الإبداعية الأخرى.

فالظاهرة المسرحية و ما تتضمنه من عناصر و المكونات والمفاهيم كالدراما و الدرامية و المسرحة و التمسرح و الدراماتورجيا الإخراج و السينوغرافيا وغيرها من المفاهيم و المصطلحات المشكلة لطبيعة الخطاب المسرحي . انطلاقا من هذه الدلالات المسرح باعتبارها مكان المشاهدة، و الدراما كحالة فعل داخل العرض و المتلقي باعتباره مشاهدا لهذا العرض، يتولد ذلك اللقاء و الارتباط الذي يحيل على الظاهرة المسرحية متشكلة من عدة عناصر و مكونات مختلفة جعلت المشتغلين بالإبداع المسرحي يركزون على ثلاثة عناصر هي : الانفعال و الخشبة و جمهور المتفرجين، كما حتمت على الكاتب المسرحي أن لا يغفل على هذه العناصر الثلاثة، الشيء الذي يؤكد انفتاح النص المكتوب على العرض، و يجعلنا نقول بتداخل عناصر النص و العرض، و بتداخل هذه العناصر بآليات الفرجة المسرحية و من هنا يتبين مدى خصوصية الخطاب المسرحي التي تجمع بين اللغة المكتوبة و الدلائل و العلامات التي يولدها العرض المسرحي الذي يتداخل و يتضافر فيه ما هو سمعي بما هو بصري، هذا بالإضافة إلى أن الصفة "المسرحي" التي تقترن بالخطاب تجعله يرتبط بالوهم و بالتخيل كما يرتبط في آن ذاته باللعب و بالأداء التمثيلي

الذين يشعرون المتفرج أنه يتواجد في فضاء المسرح، و في الوقت الذي يفضل أن يشعر فيه أنه محمول إلى عوامل أخرى أكثر واقعية من عالمه الحقيقي<sup>1</sup>. إن قيام الخطاب المسرحي على ثنائية أساسية هي : النص و العرض، خصوصا و أن الطرف الأول من هذه الثنائية قد يجعل المسرح فنا يقترب إلى

حد ما من بعض الأجناس الأدبية الأخرى\* في الوقت الذي يجعله الجزء الثاني منها جزءا لا يتجزأ مما يسمى بفنون الفرجة التي تقوم على أساس الإنجاز و لأداء .

إذا كان النص المسرحي عبارة عن كتابة إبداعية تتجسد ماديا في كتب مطبوعة يستطيع القارئ أن يتعامل معها بالكيفية التي يتعامل بها مع الأجناس الأدبية الأخرى الشعر و القصة و الرواية، فإن هذا النص يتسم بخصوصية تتمثل في طبيعته الإنتاجية التي لا تكتمل إلا بواسطة عملية إبداعية أخرى تتركز على مجموعة من التقنيات و الوسائل التعبيرية غير لغوية. هذه العملية الأخيرة هي ما يسمى بالعرض المسرحي الذي يشتمل على لغات سمعية بصرية و على دلالات و رموز تجعل منه فنا يرتبط أكثر من غيره بفنون الفرجة. و من ثمة فإن المسرح لا يمكن تحديده كجنس أدبي فقط، لأنه يوجد في نقطة تقاطع بين مجموعتين من الأنواع الفنية: مجموعة الفنون الأدبية و مجموعة فنون الفرجة، لكن انتماء المسرح لهاتين المجموعتين الفنييتين لا ينفي، إمكانية التعامل معه بشكل منعزل و مستقل، سواء من المنظور الذي يعتبره جنسا أدبيا أو من الذي يعتبره فنا فرجويا و ذلك راجع بالأساس إلى طبيعة الاختيار التحليلي أو القرآني<sup>2</sup>

إن دراسة الخطاب من منظور الشخصية الدرامية لا يعني بحال من الأحوال إلغاء الكفاءات و القدرات التي يجب أن تتوفر في الممثل لنجاح العملية التواصلية بين الممثلين. و من بين هذه الكفاءات الكفاءة اللسانية التي تتم عن طريق تحكم الممثل بالقواعد النحوية و المعجمية للغة التي يمارس بها أداءه التمثيلي. و الكفاءة التواصلية وهي القدرة على استخدام اللغة بما يتلاءم مع مواقف الشخصيات و استجابتها فلا يتعين على الممثل أن يرد عن سؤال الممثل الآخر، بإصدار أمر لا يتوافق و السياق الدرامي ، الذي يتشكل عليه حوارهما. و الإطلاع الجيد على المرجعيات التي تقوم عليها الشخصيات و الخلفيات، التي تقول إليها الأحداث، و هذا ما يأهل الممثل إلى تعيين مواقعها في العلم الدرامي.

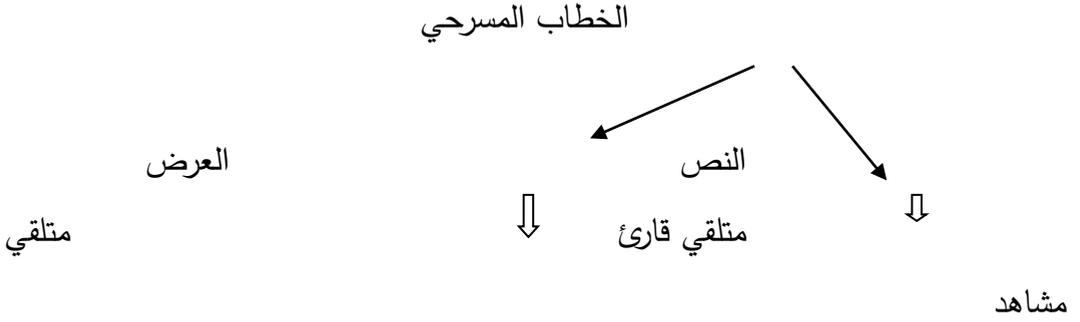
فتمثل في القدرة على تبادل الأدوار و ذلك أن الممثل يمتلك الكفاءة التي تؤهله بان يكون متكلمًا حينما يكون الممثل الآخر متلقيًا (مستمعًا) و العكس ، و كذلك القدرة على إظهار الإطارين الزمني و المكاني اعتمادًا على الكلام دون الحاجة إلى ذكرهما من قبل الشخصيات الدرامية. إضافة إلى هذه الكفاءات نجد التواصل المسرحي، انه التواصل الذي يتم بين الممثل باعتباره مرسلًا وبين المشاهد باعتباره متلقيًا، فقد أثار "جورج مونان" جدلا طويلا حول وجود التواصل في المسرح من عدمه و على حسب راية يفترض التواصل "تبادل الأدوار بين قطبي التواصل بحيث يتحول المستقبل بدوره إلى مرسل<sup>3</sup> كما يذهب مونان إلى أن كلا من المرسل و المتلقي لا يمكن لهما استخدام السنن السمعية البصرية نفسها .

### الخطاب المسرحي بين النص و العرض

يعد الخطاب المسرحي فضاء التلقي، فيه مجموعة من الأنماط الخطابية التي تستدعي و تقصي بعضها البعض، و لعل هذه الخاصية هي التي تجعلنا نستحضر مجموعة من النصوص كالنص الدرامي و نص الدراماتورج و نص المخرج و نص العرض و نص المتلقي" يعني أن هذا الخطاب يعتبر من الخطابات الإبداعية التي تمثل مشروع بناء فني متكامل سواء في ذهن المؤلف أو المخرج أو الممثلين، كمقترحين للأسس الفنية و الجمالية التي تحكم هذا الخطاب أو في ذهن و خيال المتلقي كمتصور و متمثل للفعل الدرامي"<sup>4</sup>. لعل هذا هو ما يخلق الطبيعة الإشكالية لهذا الخطاب الذي لا يمكن تحديده إلا من خلال نوعين من الأدلة: الأدلة اللغوية أو النصية التي يقصد بها كل الآليات و التراكيب و الأساليب اللغوية المستعملة، و الأدلة غير لغوية و هي التي تقدم لنا معلومات عن فضاء النص المسرحي و عن أبعاده المادية التي تتجسد فوق الركح .

فالناقد المسرحي يجد نفسه أمام نوعين متباينين من الأدلة المسرحية: دلائل النص و دلائل العرض، على الرغم من تلك الاختلافات التصويرية و النظرية حول جمالية الخطاب النصي أو العرض في الظاهرة المسرحية.

تؤكد الدراسات المسرحية على أن عملية التأليف المسرحي تعد مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعده. يجب الإشارة إلى أن الخطاب المسرحي يقوم على أساس علاقة بين مكونين أساسيين: النص و العرض



و في الحالتين ينتج الخطاب المسرحي معنيين: معنى النص و معنى العرض، و لكل معنى دلالة و أبعاده الفنية و الجمالية.

### جمالية الخطاب المسرحي في العرض:

ارتبط النص المسرحي بالعملية المسرحية منذ أن بدأ المسرح، ابتعد عن الطقوس و الشعائر الدينية ليتخذ لنفسه شكلا فنيا قائما على أسس و أصول و قواعد محددة .

إن خطاب النصوص يختلف عن المشاهد في بناء العالم والفضاء الدرامي<sup>5</sup> المشاهد فلا يمكنه ذلك لأنه محدد في المكان و الزمان، وهذا ما يطلق عليه بأنية التلقي لدى مشاهد العرض المسرحي ، أما المشاهد فلا يمكنه ذلك لأنه محدد في المكان و الزمان، وهذا ما يطلق عليه بأنية التلقي لدى مشاهد العرض المسرحي . وبهذا نقول أن قارئ النص الدرامي يتخيل الفضاء المكاني بالوصف السردى، أما المشاهد فيتقيد بالإشارات السمعية البصرية والحركية، إذ أن هناك علاقة تفاعل بين المشاهد وبين عناصر العرض المسرحي، في حين ينعدم هذا التفاعل عند القارئ.

يوجد الخطاب المسرحي بطبيعة الحال في العرض المسرحي<sup>5</sup> أولاً وقبل كل شيء ولكنه يبدأ من قبل ويحدث خلال العرض ويستمر فيما بعد.

في عملية الاستقبال يعتبر العمل الذي يقوم به المشاهد اتجاه ما يراه أهم شيء، ففي كل عمل مسرحي يربط المشاهد بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل وبين العالم الوهمي المعروض عليه وبين واقعه هو<sup>6</sup>، ويقصد بالعمل الذي يقوم به المشاهد المعنى الذي ينتجه وذلك من خلال أفق توقعه الخاص، أي من خلال قراءاته السابقة للنصوص أو مشاهداته للعروض المسرحية، لا نستطيع فصل العرض عن تاريخ استقباله ومكانه، وقد يكون أفقه مختلفا ، فالنص هو نقطة التقاء الآفاق وهو الوسيط بينها، وإذا اختلفت الآفاق من طبيعتها التعديل و الاندماج، فللقديم صدى في ذاكرة التاريخ، وهذا القديم نستدعيه للحاضر في شكل جديد وفق معايير مجددة ووجهات نظر مختلفة عن السابقة، وحسب ظروف تلقيه وآفاق الحاضر .

حسب الدكتورة حنان قصاب فإن لأفق التوقع منحيين:

- منحى درامي يتوقع تسلسل الأحداث و قراءات العمل والنهاية المتوقعة .
- منحى جمالي يتوقع أسلوب للعمل مضمونا و شكلا .

وعليه فإن المنحنيين يخصان أفق توقع الجمهور في حد ذاته والذي ينشأ من خلال عملية مشاهدة العروض التي بدورها تعطيه وتكسبه قواعد لعبة معينة و خبرة جمالية معينة.

لقد عدّ المتلقي من عناصر العرض المسرحي المهمة في إنتاج معنى العرض وهو الذي يحدد مدى نجاح العرض المسرحي أو فشله، وهو يعتبر الممثل الأصلي في الأداء المسرحي عند " برتولد برخت " فلقد اهتم القدامى بالعرض المسرحي محددًا في الفضاء

الركحي مفسرين مجموعة العلاقات الموجودة في الفضاء الركحي كتلك الموجودة بين الممثلين وبين السينوغرافيا وبين النص وهذا دون الأخذ بعين الاعتبار الجمهور وعلاقته بالعرض والذي أعد العرض أصلا من أجله، إن المسرح هو فن المشاهدة فلا وجود لمسرح بدون جمهور، فالمسرح لا يمكن له أن يتقدم أو يتطور دون وجود هذا الجمهور المتلقي، إذ من خلال عملية التلقي هذه و التي تعتبر عملية جدّ معقدة يمكن لنا حصر نقائص وسلبيات العرض المسرحي.

### التكوين النفسي للمتلقي و عناصر العرض

تكمن المهمة الصعبة للجمهور في فهم وتأويل أي عمل مسرحي الذي يبدأ بالمؤلف وما يحمله من تجارب فنية من خلال كتاباته، ثم يأتي دور المخرج الذي يضمن النص علامات ركحية تحمل شفرات سمعية وبصرية من خلال أداء الممثلين الذين يضيفون للعمل تصورهم للحياة، فيستقبل الجمهور كل هذه المستويات السيوسيو ثقافية وهذا وفق أفق توقعه.

اختلفت تصورات المسارح الحديثة وفق التطورات الفكرية والجمالية لأصحابها، غير أنها تجمع على التمرد وزعزعة كل المفاهيم القديمة، كالشعرية الأرسطية والتطهير، فمنهم من نادى بالاندماج الكلي، و آخرون باندماج جزئي، كما نادى بعدم الاندماج و الاحتفاظ بمسافة معينة تفصله عن العرض المسرحي، وأهم ميزة في هذه التيارات الجديدة هو اعتمادها على العين والصورة والجسد، في حين فقد الحوار مركز الريادة، مما جعل المتلقي الكلاسيكي يبذل جهدا أكبر لمسايرة هذه التطورات الحاصلة على المستويات الفكرية والتقنية .

لقد رفض بريخت فكرة الجدار الرابع المعتمد على قضية الإيهام، فهو يريد متفرجا يقصًا و واعياً بما يحدث أمامه لا مندمجا مع الأحداث دون أن يعي ذلك، فالأحداث عنده تظهر في صبغة الماضي، والمهم ليس ما حدث و إنما كيف حدث .

انطلق بريخت من فكرة المواجهة بين فضاء ين هما فضاء المتفرج وفضاء العرض، فالمتفرج يرى ويسمع فيتعرف على ما يدور أمامه بوعي تام، ثم تبدأ المسافة الموجودة بينه وبين العرض في التباعد التدريجي إلى أن يصل إلى مرحلة اتخاذه موقفا مما يعرض أمامه، وهذا يعني أن عمل المتفرج يبدأ عندما ينتهي العرض المسرحي ويتخذ المتفرج موقفا اتجاهه، غالبا ما يكون في صيغة الثورة على الوضع أو تغير نمط حياته البائسة .

" المسرح بدون جمهور شيء لا معنى له ... وبالتالي فمسرحنا لا معنى له، وإذا لم تعد للمسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه"8

وهذا ما نادى به بريخت، تغيير مهمة وهدف المسرح من التطهير إلى التغريب لدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف إزاء الأوضاع التي يعيشها .

لقد اقترنت المتعة واللذة التي يجدها الجمهور في العرض بعملية التغريب، ونحن هنا لا نقصد المتعة الرخيصة و المبتذلة، فبرخت يرى بأن المتعة و التسلية يجب أن تقدم إلى طبقة الفقراء والمحرومين، " يحصل بُناة المجتمع على المتعة من الحكمة التي تحل المشاكل، ومن الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، ومن احترام البشرية، أي من حب إنسانية. "، لقد جعل برخت من الجمهور اللبنة الأساسية في عملية التلقي، فالجمهور هو الذي يؤثر في الواقع ولا يتأثر به من خلال التغيير الدافع نحو امتلاك الواقع ، فغير بذلك أفق توقع الجمهور الذي صار ناقدا ومناقشا لواقعه الافتراضي الموجود على خشبة، فأصبح التواصل مباشرا بين الجمهور والممثلين بدون حواجز، فلا يندمج الجمهور مع الأحداث و إنما يبقى يقصًا متتبعا لما حوله بعقله لا بعاطفته و قلبه .

اعتمد باتريس بافيس في دراسته على جماليات التلقي فميز بين نوعين من التلقي

- تلقي الفرد للفرجة والنص المؤدى، وهي وضعية تواصلية مباشرة بين المشاهد وبين العرض، وتقتضي معرفة جد خاصة ودقيقة للمعطيات النفسية و الاجتماعية للعمل المرسل للحصول على فهم دقيق لتلقي الفرد .

- تلقي العمل نفسه تواريخ مختلفة وهذا ما كانت تنادي به مدرسة كونستانسى الألمانية .إن التلقي عند" بافيس" هو من المشاهد وهو يستمد مقولته هذه من "بريخت" معتمدا في ذلك على الجماليات في الكشف عن القدرات الفكرية و السوسولوجية للجمهور المشاهد وهذا من خلال العرض بهدف الوصول إلى الاشتراك الإسهام في إنتاج معنى العرض من المشاهد .

إن نص الترجمة المكتوبة هو النص المسرحي في حد ذاته ويعتبر المادة الخام لأي عمل مسرحي، إن الترجمة المكتوبة قد لا يكون عبارة عن حوارات بل مجموعة حوادث معبر عنها كما الحال في الكوميديا "دي لارتي" حيث لا يوجد نص مكتوب، هذه المادة الخام تتحول بفضل القراءات المتأنية لفريق الإنتاج المسرحي المكون من المخرج والممثلين والسينوغراف وبقية فريق الإنتاج إلى نص دراماتوجي من خلال إعطاء معنى لهذا النص وتقديره، وهذا من خلال القراءات الدرامية وفهم أبعاد الشخصيات و استيعابها، وبداية وتطور عقده وتحديد الوضعية الأساسية فيه، مما يسهل فهم التحقيق ما قبل الأخير وهو التحقيق الركحي الذي يعد إنتاجا جديدا للنص، قد يكون نفسه وقد يختلف عنه في الرؤية، المهم أن هذا النص لم يعد حبرا على ورق و إنما شخصيات لها حياتها الخاصة و أفكارها النابعة من قناعاتها الشخصية، فأصبحت على الركح شخصيات مستقلة بذاتها، تحول خيال النص من الورق إلى وقع الخشبة، و من هنا يبدأ التحقيق التقبلي الذي يعد لب نظرية التلقي عند " باتريس بافيس " وعلى هذا يصبح التحقيق التقبلي هو الغاية إذ أنه يخص

المتلقي في حد ذاته ، فهو لا يشرك المشاهد باعتباره متغيرا وإنما باعتباره ثابتا، فحضوره ليس اختياريا بل إلزاميا ، فبفضل اللقاء المباشر بين الممثل و المشاهد يتم الاعتراف الحقيقي بوجود العرض، فالمشاهد لم يعد مستهلكا سلبيا للعرض، أي لم يعد يستقبل علامات العرض المسرحي فحسب، وإنما أصبح يتجاوب و يتفاعل مع العرض وفق ميكانيزمات معينة ومحددة في ذاته.

الفعل المسرحي لا يمكن أن يتأسس إلا في نطاق علاقة مباشرة بين المنتج و المتلقي ،"هذا ما دفع الباحثين في مجال الدراسات المسرحية إلى إعادة الاعتبار للمتلقي بعد أن ظل مهمشا لفترة طويلة من الزمن"<sup>10</sup> مع الأصل أن المسرح وجد أصلا من أجل الجمهور باعتباره الطرف الأساس في كل فعل إبداعي مسرحي .

و بناء عليه فإن نجاح أي عرض لا يرتبط بما يقدم على الركب، ولكنه رهين أيضا ما يدور في القاعة بين المتفرجين، "و من ثمة فإن العرض المسرحي لا يحقق قيمته الفعلية إلا بعد ما يستطيع التواصل مع جمهور المتلقين من خلال جعلهم يشاركون الشخصيات كل حالاتها النفسية و المادية و الوجدانية في إطار نوع من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي".

إن الدراسة الأولى التي حاولت رصد إشكالية التلقي المسرحي هي التي قام بها"جورج مونان " حيث انطلق من مسلمة أساس تلغي كل علاقة تواصلية بين الممثل و المتفرج، لأن التواصل الحقيقي -في نظره- يرتبط بقدرة الأطراف المشاركة على استعمال الدلائل و الشفرات ذاتها، و على إمكانية تبادل المواقع الخطابية بين المرسل و المتلقي ،فالتواصل في نظر جورج مونان يتحدد في قدرة المتلقي على أن يجيب البات و يرد عليه بواسطة استعمال القنوات و الشفرات ذاتها التي تم استعمالها من طرف هذا الأخير، و هذا ما جعله يعمد إلى القول بأنه ليس هناك تواصل في الخطاب المسرحي، "لأن التواصل

في المسرح يتسم باتجاهه الحادي أي من الخشبة إلى القاعة حيث يضل البات باتا و المتلقي متلقيا و لا يتبدلان الدوار ، كما أن الممثلين في المسرح لا يجسدون سوى شخصيات تتواصل مع بعضها و لا تتواصل مع الجمهور ، بمعنى أنها لا تتواصل مع هذا الخير بالصيغة نفسها التي تتواصل بها فيما بينها فوق الركح<sup>11</sup> ، لكن آن ابرسفيلد تري أن هذا الطرح الذي تقدم به جورج مونان يعد طرحا خاطئا لأنه يقوم علي أساس ثنائية المثيرة والاستجابة التي تجعل من المتلقي كيانا سلبيًا ، و لا تأخذ بعين الاعتبار تلك الأنماط الحيوية من المسرحية التي تصبح فيها مراسلات المتفرجين تجاه الممثلين مراسلات ذات أهمية بلغة قد تصل في بعض الأحيان إلي مستوى المشاركة الفعلية غي العمل المسرحي ،ومن ثمة تذهب آن أبرسفيلد إلى الشرط الأساس في قيام العرض المسرحي هو الحضور الجمهور إلي القاعة العرض مؤكد بذلك علي أن التواصل المسرحي ينطلق من المتفرج و ينتهي إليه ، و ذلك انطلاقا من الاعتبارات التالية :

-أن المتلقي المسرحي/المتفرج يختلف عن قارئ المسرح باعتباره يبعث مراسلاته بطريقة مباشرة .

- لا توجد هناك مسافة فاصلة بين البت المسرحي والمتلقي، بمعنى أنه ليست هناك زمنية للتفكير أو لنداء، ومن ثمة فإن فشل المراسلة المسرحية أو نجاحها يتم بشكل فوري .

-إن التلقي هو عملية آنية وعبرة ،لأن العرض لا يترك آثارا،ولأننا لا نستطيع إعادة مشاهدة الفرجة المعينة أكثر من مرة واحدة .

-أفق توقع القارئ : وهو أفق سابق لوجود العمل ذاته، ويتشكل أساسا من التجارب الجمالية السابقة ومن الموروث الثقافي الخاص، وهو شبكة تفسيرية خفية توجه الاتصال مع المتلقي

أفق توقع العمل : وهو يندمج مع القارئ الضمني، والمؤلف هو المسؤول عن هذا، لأنه يوجه عمله إلى جمهور معين ويحدد طريقة قراءته مسبقاً.

قد يحدث وأن توجد مسافة بين أفق التوقع السابق لدى المتلقي وبين العمل الإبداعي الجديد لحظة تلقيه وما ينجر عن ذلك من تبدل الأفق التوقع لحظة التلقي، وهذه المسافة تسمى "التباعد الجمالي" وعندما لا يتعرف المتلقي على هذا الإبداع الجديد من خلال أفق توقعه تصبح مجرد تسلية .

وعليه فإن الخطاب المسرحي هو شكل من الكتابة الفنية الإبداعية تتحقق دلالاته على خشبة المسرح فالنظرة الصحيحة إليه تكمن في بعده اللغوي وتحققه المشهدي، فلا نهمل حق المتلقي القارئ ونركز على المتلقي المشاهد.فالتلقي في الخطاب المسرحي ينبغي أن يدرس العلاقة بين النص المكتوب والنص المعروف، على أساس أن هذه الدراسة هي التي تمكن المخرج فهم النص وتجسيده للمتلقي.

### المصادر و المراجع

- 1- محمد الكعاط: وجدتك في هذا الأرخبيل-جريدة بيان اليوم 13-07-1996.
- \* إن المسرحية تستوعب داخلها كل فنون القول كالسرد و الحوار و الوصف و القصة و الحدث و غيرها، و إذا كنا نجد هذه الفنون في الشعر و القصة و في الرواية، فإن المسرحية باعتبارها فنا مركبا قد تضيف الى هذه العناصر أنماطا قولية أخرى كالخطابة و المقالة و الخاطرة و غيرها.
- 2- حسن يوسف: قراءة النص المسرحي: دراسة في شهرزاد-مكتبة عالم المعرفة-1995 ص 8
- 3- حنان قصاب ماري الياس المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان ، الطبعة الأولى 1997، ص 150
- 4 - محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، ط 1، 2006 الدار البيضاء المغرب ،ص12.
- 5- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سميائية، دار مغرب للخدمات الثقافية والطبع و النشر، الطبعة الأولى، 1994-2000، ص 59.
- 6 - باتريس بافيس ،الفضاء في المسرح ،ترجمة محمد سيف ،مجلة الأقلام ،العدد02 ،فبراير 1990 ،ص292.

- 7- ماري إلياس ود. حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 29.
- 8- برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ت جميل ناصف ، عالم المعرفة ، بيروت لبنان ، ص 28.
- 9- PANEL CAMPEANU , un role secondaire, le spectateur , in sémiologie de la représentation ; édition complexes ;1975 ; P 86.
- 10- حسن المنيعي المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة-منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية-ظهر المهرارز فاس 1994-ص 84.
- 11 George mounin : Introduction à la sémiologie Minuit -Paris-1970-p 88-91.