مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

المتلقي في المسرح التجريبي العربي
مسرحية نساء لوركا(أنموذجاً)

م. د. عمر فاروق محمد
فلسفة الفنون المسرحية (الادب والنقد)
مديرية تربية بغداد الرصافة الاولى
Omar.dat77@gmail.com

الملخص:

يتناول وهذا البحث دور المتلقي في المسرح العربي التجريبي في ضوء تحولات الخطاب المسرحي المعاصر وتأثيرات فلسفة ما بعد الحداثة، التي أعادت صياغة العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور. إذ لم يعد المتلقي مجرد مستهلك سلبي للمعنى، بل أصبح شريكاً فاعلاً في إنتاجه وتأويله. ينطلق البحث من مقاربات نظرية التلقي كما بلورها كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، معتمداً مفاهيم أفق التوقع، والمسافة الجمالية، والفجوات أو مواقع اللاتحديد، والمتلقي الضمني، بوصفها أدوات تحليلية لفهم آليات استقبال العرض المسرحي المعاصر.

يسعى البحث إلى الكشف عن كيفية تفعيل دور المتلقي في المسرح التجريبي العربي، من خلال تحليل عرض مسرحية «نساء لوركا» للكاتبة والمخرجة د. عواطف نعيم، المقدَّمة ضمن فعاليات الدورة الخامسة عشرة من مهرجان المسرح العربي في مسقط عام ٢٠٢٥. ويعتمد البحث المنهج التحليلي النقدي في دراسة البنية الجمالية للعرض، وآليات تفكيك النصوص الأصلية المستلهمة من ثلاثية فيديريكو غارسيا لوركا: عرس الدم ويرما وبيت برناردا ألبا، وكيف أعاد العرض تركيبها ضمن بنية درامية تقوم على التشظي والتعددية الرمزية.

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أبرزها أن المسرح التجريبي المعاصر يسهم في توسيع أفق التلقي عبر كسر أفق التوقع لدى الجمهور، وإيجاد مسافة جمالية تحفّز المتلقي على المشاركة في بناء الدلالة. كما أظهر التحليل أن اعتماد العرض على التفكيك الدرامي والتكرار الرمزي وتعدد مستويات العلامة المسرحية، يفتح المجال أمام المتلقي لملء الفجوات التأويلية وإعادة تركيب المعنى وفق خبرته الثقافية والجمالية. كذلك بينت الدراسة أن اختلاف أنماط المتلقين، بين المتلقي العادي والمتلقي العليم، يؤدي إلى تعدد القراءات وتأويلات العرض، مما يمنح التجربة المسرحية طابعاً ديناميكياً متجدداً.

يستنتج البحث أن المسرح التجريبي العربي، في سياق ما بعد الحداثة، لم يعد يسعى إلى تقديم رسالة فكرية جاهزة، بل إلى خلق فضاء جمالي مفتوح يقوم على التفاعل والتشاركية في إنتاج المعنى. وبذلك يغدو التلقي فعلاً إبداعياً موازياً لفعل العرض، يشارك في إعادة بناء التجربة المسرحية داخل وعي المتلقي، ويمنح العمل المسرحي قابلية دائمة للتجدد والتأويل عبر الأزمنة والمتلقين المختلفين.

الكلمات المفتاحية:

المتلقي المسرحي، المسرح العربي، المسرح التجريبي، مسرحية نساء لوركا.

تاريخ الاستلام: ٣/٨ /٢٠٢٦ تاريخ القبول: ٢٠٢٦/٦/٢٤ تاريخ النشر: حزيران /٢٠٢٦

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

The Audience in Arab Experimental Theatre: Lorca's "Women" as a Model

Dr. Omar Farouk Mohammed
Philosophy of Theatre Arts (Literature and Criticism)
Baghdad Al-Rusafa First Education Directorate
Omar.dat77@gmail.com

Abstract:

This research examines the role of the audience in Arab experimental theatre in light of the transformations in contemporary theatrical discourse and the influences of postmodern philosophy, which have reshaped the relationship between theatrical performance and the audience. The audience is no longer merely a passive consumer of meaning, but has become an active partner in its production and interpretation. The research begins with reception theory approaches as developed by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, employing concepts such as the horizon of expectation, aesthetic distance, gaps or indeterminacy, and the implied audience as analytical tools for understanding the mechanisms of reception in contemporary theatrical performance.

The research aims to reveal how the role of the audience is activated in Arab experimental theatre through an analysis of the play "Women" by writer and director Dr. Omar Farouk Mohammed. Awatif Naeem's research, presented at the 15th Arab Theatre Festival in Muscat in 2025, employs a critical analytical approach to examine the aesthetic structure of the performance. It explores the mechanisms for deconstructing the original texts inspired by Federico García Lorca's trilogy: *Blood Wedding*, *Yerma*, and *The House of Bernarda Alba*, and how the performance reconstructs them within a dramatic structure based on fragmentation and symbolic multiplicity.

The research arrives at several key findings, most notably that contemporary experimental theatre contributes to broadening the horizons of reception by breaking the audience's expectations and creating an aesthetic distance that encourages the viewer to participate in constructing meaning. The analysis also reveals that the performance's reliance on dramatic deconstruction, symbolic repetition, and multiple levels of theatrical sign allows the audience to fill interpretive gaps and reconstruct meaning according to their cultural and aesthetic experience. Furthermore, the study demonstrates that the different types of audience members, from the average viewer to the knowledgeable one, lead to multiple readings and interpretations of the performance, thus giving the theatrical experience a dynamic and ever-evolving character. The research concludes that Arab experimental theater, within the postmodern context, no longer seeks to present a ready-made intellectual message, but rather to create an open aesthetic space based on interaction and participation in the production of meaning. Thus, reception becomes a creative act parallel to performance, participating in the reconstruction of the theatrical experience within the audience's consciousness, and granting the theatrical work a constant capacity for renewal and interpretation across different eras and audiences .

Keywords:

Theatrical audience, Arab theater, experimental theater, Lorca's play Women.

Received: 8 /3 /2026 Accepted: 24 /6 /2026 Published: June /2026

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

المقدمة:

المتلقي في المسرح المعاصر، كما بلورته فلسفة ما بعد الحداثة، اصبح فعلاً تأسيسياً لإنتاج المعنى. إذ لم يعد امتداداً بسيطاً لفعل المشاهدة أو استهلاك المعنى الجاهز، فالنظريات الحديثة في القراءة والتلقي نقلت مركز الثقل من العرض إلى المتلقي، ومن الجمهور الجمعي إلى الفرد بما يحمله من خبرة شخصية ومرجعية ثقافية ورصيد معرفي متراكم. لذا انكسرت بهذا التحول وحدة الجمهور بوصفه كتلة متجانسة، ليُعاد تشكيله في صورة متشظية من أفراد، لكل منهم أدواته الإدراكية، وقدرته المتفاوتة على بناء فرضياته الخاصة حول العمل الفني. إن فلسفة ما بعد الحداثة، في هذا الأفق، أعلنت التعددية كقيمة جمالية وفكرية، وجعلت من (المشاهد ـ المتلقي) قطباً في التجربة المسرحية، ومحورها الأساس. فإذا كان مسرح الحداثة ينطلق من فرضيات فكرية أو اجتماعية أو جمالية يزرعها المخرج أو الكاتب في (النص ـ العرض) ويختبر صداها لدى الجمهور، فإن مسرح ما بعد الحداثة، قد قلب المعادلة: إذ غدا (المشاهد ـ المتلقي) هو من يبتكر الفرضية، ولم يعد مجرد متلقٍ لها، لذا اصبح العرض يوجه مجموعة من الإجابات المفتوحة، أو شبكة من العلامات والرموز التي تستفزه ليضع صياغته الخاصة للمعنى.

إن العرض المسرحي غادر الخطاب أحادي الاتجاه، الى فضاءً للحوار والتجريب، مثيراً إجابات مقتضبة تنتظر اقراح الأسئلة، ليُفعل دور المتلقي بوصفه شريكاً في العملية الإبداعية. وعلى هذا الأساس، فإن البحث ينطلق من المشاهد، لا من العرض المسرحي، ليبين أن المتلقي هو حقل معرفي تجريبي، وليس مجرد متفرج سلبي يستهلك ما يُعرض عليه، لكي تُزرع فيه الفرضيات الفكرية والاجتماعية، ويُختبر عن طريقه إمكانها أو حدودها. لان تجارب مسرح ما بعد الحداثة، يكون التجريب فيها قائما ليس على اختبار صلاحية الفرضية المعدة سلفاً، انما في تقديم إمكانيات مفتوحة تتطلب من (المشاهد ـ المتلقي) صياغة فرضيته الخاصة، وتحديد مسارات المعنى التي تعكس تجربته الفردية. وهكذا ينتقل المسرح من سلطة المبدع إلى حرية المتلقي، ومن مركزية العرض إلى دينامية الاستقبال، ليغدو التلقي نفسه فعلاً إبداعياً يوازي فعل العرض المسرحي.

مشكلة البحث:

ينطلق هذا البحث من إشكالية مركزية تتمثل في استمرارية التفكير في المسرح العربي بوصفه أداة للتنوير والتغيير الاجتماعي، في حين ظل حضور المتلقي بوصفه شريكاً في إنتاج المعنى، مهمشاً أو ضمن إطار حدود التلقي السلبي. ومن هنا تتبلور أسئلته الرئيسة: كيف يمكن لنظرية التلقي، بما قدمته من مفاهيم مثل المسافة الجمالية، والفجوات (مواقع اللاتحديد)، والمتلقي الضمني، أن تسهم في إعادة قراءة العرض المسرحي العربي المعاصر؟ وهل استطاع المسرح العربي التجريبي في انتقاله من تجريب حداثوي يؤسس لمذاهب واتجاهات، إلى تجريب ما بعد حداثي يجعل من التجريب ذاته شرطاً جوهرياً لوجود العرض، وأن

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

يفتح أفقاً جديداً لتفعيل دور المتلقي؟ ثم إلى أي حد يمكن للعرض المسرحي أن يحقق توازناً بين المتلقي العادي والمتلقي العليم، بحيث يحدث لدى كل منهما كسراً في أفق التوقع يضمن المتعة والمعرفة معاً؟ إن هذه الأسئلة تطرح بوصفها استفسارات نظرية، وباعتبارها مدخلاً لفحص علاقة المسرح العربي بجماليات ما بعد الحداثة، ورهاناته على تأسيس تواصل حي بين النص والعرض والجمهور، بما يعيد صياغة وظيفة المسرح ومعناه في الحاضر.

اهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى الكشف عن الدور المحوري للمتلقي في استقبال المسرح التجريبي، لان العرض المسرحي لم يعد مجرد رسالة مكتملة المعالم يوجهها المؤلف أو المخرج إلى الجمهور، إذ أصبح فضاءً مفتوحاً للتفاعل والتأويل وتعدد القراءات. لذا فإن فهم آليات مشاركة المتلقي في بناء الدلالة، وتحليل كيفية تشكل المعنى عبر التجربة المسرحية ذاتها، يشكل خطوة ضرورية لإدراك طبيعة التحولات التي صاحبت انتقال المسرح العربي من التجريب الحداثوي إلى التجريب ما بعد الحداثي. وعليه يكون البحث محاولة من اجل تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي، لان المتلقي شريك فاعل في إنتاج العرض المسرحي وتشكيل معناه. يملأ فجواته، ويعيد صياغة رموزه، ويجعل من فعل المشاهدة حدثاً جمالياً ومعرفياً متجدداً. ويساهم هذا البحث ايضاً، في توسيع آفاق الدراسات المسرحية العربية عبر إبراز أهمية التلقي كمدخل نقدي وجمالي لفهم التجربة المسرحية في سياقاتها الراهنة.

تحديد المصطلحات:

التجريب : هو "عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة اسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل" (سليم، ٢٠٠٦، صفحة ٢٥).

المسرح التجريبي: وهو "المعروف أيضا بالمسرح الطليعي في المسرح الغربي، وذلك في أواخر القرن التاسع عشر مع مسرحية أوبو لألفريد جاري كرفض لكل من العصر خصوصا، والطرق السائدة في الكتابة والانتاج عموما. تغير المصطلح بمرور الزمن مع تبني عالم المسرح العديد من الأشكال التي كانت تعتبر سابقا متطرفة، كرد فعل لأزمة ثقافية عامة متصورة. رغم اختلاف النهج السياسية الرسمية، عارض المسرح البورجوازي، وحاول تقديم استخدام مختلف للغة والجسد، لتغيير نمط الادراك وإنشاء علاقة جدية أكثر نشاطا مع المتلقي" (ريان، ٢٠٢٣).

مفهوم التلقي:

التلقي في سياقه النقدي والجمالي، يعد آلية تواصل ثنائية بين مرسل ومستقبل، بالإضافة الى ذلك غدا عملية مركبة ذات أبعاد معرفية وجمالية تتجاوز حدود النقل المباشر للمعنى. ففي المسرح تحديداً، أخذ

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

المفهوم بعداً فلسفياً وتطبيقياً أعمق، إذ أصبح المتلقي في العرض المسرحي هو المحور الذي تُبنى عليه حركة المعنى وانفتاح الدلالة. وتحولت العلاقة من كونها اتصالاً عمودياً بين مؤلف يرسل خطاباً وجمهور يتلقاه، إلى علاقة أفقية حوارية تعلن فيها اقصاء المخرج، وتداخل كيان العرض مع خبرة المشاهد، بما يحمله من ذاكرة ورصيد ثقافي وخبرة جمالية. إن موت المخرج يعني من ناحية أخرى ميلاد المشاهد، فوجود العرض يتطلب المشاهد بقدر ما يتطلب عناصره الاخرى، والنظرية الألمانية قلبت الموازين في المعادلة الفنية والنقدية، بأن المشاهد هو الأساس في أي منظور لفهم العرض المسرحي (حدادي، ٢٠١٧، الصفحات ١٢١-١٤٦)، لذا فإن العرض المسرحي وفق هذا المنظور، هو بنية غير مكتملة عمداً، محملة بفجوات ومناطق فراغ تنتظر فعل المشاركة والتأويل من جانب المتلقي. إذ هو تنفيذ لتعليمات ضمن شكلاً موجه، يتم ادراكه عن طريق الاحداث والرموز التي تحركه. وبناءً عليه، يتكشف بعدان متداخلان: بعد متأثر يتجلى في الأثر النفسي والجمالي الذي يتركه العرض في المتلقي، وبعد فاعل يتجسد في الكيفية التي يستجيب بها المتلقي للعمل، حيث يتاح له أن يملأ الفجوات ويعيد ترتيب العلامات، فينتج بذلك عرضاً مكملاً للعرض المسرحي الأصلي، أو موازياً له، أو حتى جديداً يغايره جذرياً. لذا يصبح التلقي ليس مجرد استجابة، بل إبداعاً موازياً يعيد تأسيس العمل مع كل تجربة مشاهدة.

تسير عملية التلقي في فضاء جدلي يتخذ اتجاهين متبادلين: من العرض إلى المتلقي، ومن المتلقي إلى العرض، فبقدر ما يقدمه العرض من إشارات ورموز للمتلقي، يضفي الأخير عليه أبعاداً جديدة قد لا تكون واردة في بنيته العرض نفسه (مونسي، ٢٠٧٧، صفحة ١٠٣). إذ يعاد بناء العرض، وإنتاج معنى موازي يتشكل من خصوصية المتلقي، التي تنبثق من المرجعيات الثقافية، والخبرات المعرفية والجمالية لديه، فتجتمع لتكون الأفق التأويلي الذي يضفي على العرض ابعاداً جديدة. لذا يبرز دور المتلقي في التفاعل النقدي مع العرض، ورفضه التلقي السلبي في تفسيره، أو التأويل القسري، إنما يحرص على ان يعيد تشكيله وفق رؤيته الخاصة، في إضافة طبقات جديدة من المعاني اليه، فيتشكل عرض المتلقي الموازي للعرض المسرحي الأصلي، متجاوزاً أبعاده دون أن يلغيه، ومتفاعلاً في كشف إمكاناته الكامنة. لقد أعادت نظرية التلقي الاعتبار للمتلقي، مؤكدة أن استقبال العرض ليس عملية أحادية الاتجاه، إنما هي تفاعل حي بين العرض والمتلقي في لحظة تاريخية مشروطة ومع ذلك قابلة للتجاوز. إن العرض يستدعي أسئلة، والمتلقي يجيب، لكنه في الوقت ذاته يطرح أسئلة جديدة يتجاوز بها حدود العرض نفسه، ليظل التلقي حركة مفتوحة على الاحتمالات.

شكل التحول من مركزية العرض والمخرج إلى مركزية المتلقي أحد أبرز الانعطافات المعرفية في الدراسات النقدية المعاصرة، وهو ما منح نظرية التلقي موقعاً متقدماً ضمن الخطاب النقدي ما بعد الحداثوي. فقد "لاقت نظرية جمالية التلقي منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى الكثير من الدارسين وأثارت حولها

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

نقاشات ثرية جداً، ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا، ومن أبرز ممثليها هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر" (الناصر، ٢٠٠٢، صفحة ٣). إن النجاح الذي حققته هذه النظرية لم يكن محض اجتهادات فردية لمنظريها، بقدر ما كان ثمرة إعادة الاعتبار للمتلقي بوصفه قطباً أساسياً في العملية الفنية. إذ اصبح العرض المسرحي منظومة وفضاء مفتوح يُعاد بناؤه في ضوء فعل المشاهدة والتأويل، لذا كان بروزهما محورياً. لقد أسهما في بلورة أسس النظرية وتطويرها، إذ ركز ياوس على مفهوم أفق التوقع والمسافة الجمالية التي تنشأ بين العرض والمتلقي، مقترحاً مقاربة تاريخية للتلقي تربط العمل الفني بسياقات الاستقبال المتعاقبة. إما إيزر فقدم مفهوم المتلقي الضمني، موضحاً كيف أن العرض لا يكتمل إلا بتفاعل المتلقي معه عبر ملء الفجوات واستثمار مواقع اللاتحديد. وقد جعل هذان الباحثان من فعل المشاهدة محوراً ديناميكياً، تتقاطع فيه بنية العرض مع خبرات المتلقي وطاقته التأويلية، ليغدو العرض فضاءً متجدداً للمعنى لا يتوقف عند حدود زمن تقديمه.

جعل ياوس من المتلقي عنصراً مركزياً في العملية الجمالية، إذ لا يتحقق المعنى، إلا في ضوء حوار متجدد بين العرض والمتلقي، وفي إطار ما أسماه بـ أفق التوقع، أي السياق التاريخي والمعرفي الذي يحدد كيف يستقبل المشاهد العمل الفني ويفسره. لذا تحول العرض المسرحي من خطاب أحادي الاتجاه إلى مجال تفاعلي حي، لا يكتمل إلا بعبور المتلقي ومشاركته في صياغة الدلالة. أما إيزر المتأثر برومان إنجاردن ومنظوره الظاهراتي، اتجه إلى مقاربة تُركز على العلاقة المباشرة للمتلقي في تشكيل العرض الفردي. لقد أكد إيزر في اسهاماته حول نظرية التلقي بان العرض المسرحي بناء غير مكتمل، ويشتمل فجوات عديدة، فراغات بيضاء، إذ تجعل المتلقي يعيش حالة توتر وعدم توافق مع العرض، تدفعه الى البحث في قدراته التأويلية، وخبراته الشخصية في سد تلك الفجوات. لذا فإن المعنى يصبح ناتج التفاعل بين المتلقي والعرض، وعليه يمكن تحديد أهم المرتكزات التي أرستها نظرية التلقي في جملة من الأفكار المحورية، أبرزها:

أفق التوقع:

يعد أفق التوقع من أهم المفاهيم التي أسس لها ياوس في إطار نظرية التلقي. لأن مفهوم أفق التوقع عند ياوس يمثل الإطار التاريخي والجمالي الذي يحدد استقبال الجمهور للعمل الفني، ويعمل كمقياس لتطور تلقي العروض عبر الأزمنة، إذ يربط خبرة الجمهور السابقة بأفق متحول من القراءة، وبناء عليه يصبح تلقي العمل عملية تاريخية ديناميكية تعيد إنتاج المعنى عبر تتابع القراءات (مساعديه، ٢٠١٦، الصفحات ١١١–١١٧)، انطلاقاً من خبراته السابقة بالأشكال الفنية، وما يحمله من رصيد ثقافي، إضافة إلى التوتر القائم بين الواقع اليومي والعالم المتخيل الذي يقدمه العمل. لذا فإن تلقي العرض المسرحي لا ينفصل عن سلسلة العروض السابقة التي تحدد قواعده الجمالية، لكنه في الوقت نفسه قادر على كسر تلك القواعد وتأسيس أفق جديد. يرى ياوس أن قيمة العمل الفني يُقاس بمدى قدرته على إعادة تشكيل توقعات

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

الجمهور وتحرير أفقه. فالتجربة الفنية تُفهم عن طريق التفاعل التاريخي المتغير بين العرض والمتلقي. إذ يتيح مفهوم أفق التوقع تمييز لحظات التلقي الأولى عن تلقيات لاحقة، تكشف كيف يُعاد إنتاج العمل وتأويله في أزمنة متعددة. لذا تصبح الأداة المركزية لفهم الابعاد التاريخية، الوظيفية، والجمالية، للظاهرة الفنية هو أفق التوقع، الذي يسمح بتحديد جمهور العرض الاول، والمسافة بينه وبين الاثر الفني الذي يتركه من جهة، وإعادة تشكيله عن طريق التلقي اللاحق في كيفية تجاوز العرض الاول من جهة اخرى. وعليه يغدو التلقي عملية مستمرة في إنتاج معاني متجددة عبر الزمن، تُعيد صياغة العلاقة التاريخية بين العرض والمتلقي.

المسافة الجمالية:

مفهوم المسافة الجمالية يشير إلى التعارض، أو درجة الاختلاف بين ما يمتلكه المشاهد من مرجعيات ثقافية ومعرفية، وما يقدمه العرض المسرحي، وهذا التعارض يؤدي إلى التجديد في التلقي المسرحي من حيث المصطلحات النقدية. إذ يمكن فهم هذه المسافة على أنها القدرة على إعادة تشكيل أفق التوقع لأثر عرض مسرحي معين، وقياس تأثيره الفني والجمالي على جمهور محدد. لذا يمكن تعريف المسافة الجمالية بأنها: الفاصل بين أفق التوقع السائد لدى المشاهدين والعرض المسرحي الجديد، والذي يؤدي تلقيه إلى تعديل هذا الأفق سواء عن طريق معارضة التجارب المألوفة أو إدخال تجارب غير مسبوقة إلى وعي المتلقي. ويتم قياس هذا المفهوم عبر سلم ردود فعل الجمهور، والذي يشمل: النجاح الفوري للعمل، الرفض أو الصدمة، الاستحسان من قبل فئة محدودة، والفهم السريع أو المتأخر للعمل (صالح، ١٩٩٧، الصفحات ٨٠–٨٥). وبذلك، تمثل المسافة الجمالية أداة معيارية للتحليل التاريخي والنقدي للأعمال المسرحية. إذ تنشأ المسافة الجمالية من الخرق الفني الذي تقدمه الأعمال، وتضمن بقاءها خالدة، لذا فإن تقلص هذه المسافة بين معايير العرض وأفق توقع المتلقي يؤدي إلى وضع العمل في دائرة الفن المستهلك والنمطي. ويمكن تلخيص المسافة الجمالية عن طريق ردود الافعال إلى ثلاثة أشكال رئيسية:

التأكيد على افق التوقع: عندما يتوافق العرض المسرحي مع معيار المتلقي المعرفي والجمالي، تظهر علامات الارتياح والرضا. إذ ترتبط عملية التلقي والمتعة الجمالية بمعايير تكرس الموروث لأنواع التقليد الفني.

التصادم بين الافق والمتلقي: يصطدم افق التوقع لدى المتلقي، بأفق توقع العرض المسرحي. يؤدي ذلك إلى الشعور بالتوتر وعدم الارتياح، خصوصاً إذا كان العرض يتميز بأسلوب وموضوع غريب، أو مختلف في الشكل والوظيفة، وغالبا ما تظل هذه الاعمال بلا جمهور لفترة معينة.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

تشكيل أفق توقع جديد: بعد تصادم أفق العرض المسرحي مع أفق توقع المتلقي، تتفاعل المقاييس الجمالية الجديدة التي يطرحها العرض على تغيير أفق توقع المتلقي وتشكيل أفق جديد، يصبح له رصيد فني مرتبط باهتمامات عصره ويمثل معياراً لتقييم العرض المسرحي وجودته.

تشير هذه الحالات إلى أن مرونة المشاهدة لبعض المتلقين، والتي تمكنهم من تقبل الآفاق الجديدة التي تقدمها العروض المسرحية، وتجعل أفق توقعهم في حركة ديناميكية مستمرة. وفق ياوس، كلما اتسعت المسافة بين الأفق السائد وأفق انتظار العرض المسرحي، ازدادت قيمة العرض وعظمة أهميته الفنية والجمالية.

الفجوات أو مواقع اللاتحديد:

يناقش إنجاردن مفهوم الأهداف داخل العمل الفني، موضحاً أنها ليست أهدافاً اجتماعية أو دينية أو أيديولوجية، إنما هي ما يسميه بالفجوات أو الفراغات التي يحتويها العمل بالضرورة. تمثل هذه الفجوات مركز العمل الفني، أي بقع الغموض أو أماكن اللاوضوح، التي يواجهها المشاهد أثناء تفاعله مع العرض. إذ تصبح هذه الفجوات أهدافاً تلزم (المشاهد ـ المتلقي) بملئها وإزالة الغموض، وهي الوظيفة الأهم التي تشكل علاقة المتلقي بالعمل الفني، حيث تصبح مساحة تحفيزية للعرض، إذ تعتمد على عملية الإدراك والخبرة الجمالية لكل من المرسل والمتلقي. لذا يشير إنجاردن إلى أن معرفة المقومات الأساسية التي تُكون بنية العمل تجعل عملية الإدراك قائمة على أساس موضوعي، متجاوزة الصبغة الذاتية البحتة، بحيث يصبح المشاهد فاعلاً في إقامة العلاقات بين عناصر العمل ومنحها دلالتها ضمن البناء الكلي للعرض، وملء الفراغات المنتشرة فيه.

تظهر الدراسات الحديثة تأثير إنجاردن الواضح على إيزر، فقد كان يرى في الفجوات التي يحتوي عليها العمل الفني، عناصر تحفيزية للمتلقي يعمل على ملئها وفق رؤيته الشخصية. إذ إنها تمثل مواقع اللاتحديد التي تُسهم في ديناميكية عملية التلقي، لذا هي تدعوه وتستفزه على الاستمرارية والمشاركة في إنتاج المعنى (Kabha & Mohammad, 2020, pp. 60–75). لذا عرض هذه الرؤية بوضوح في مقالته الشهيرة بنية الجاذبية، حيث أكد أن الفراغات التي تنشأ من انكسار الحكاية أو تبدل المنظور بشكل مفاجئ، تُحدث قطيعة داخل المسار السردي، وتجعل المشاهد مضطراً إلى ربط الأجزاء المبعثرة واستكمال ما لم يقله العرض. إذ إن فعل ملء الفجوات يشكل البعد الجمالي للتجربة، إذ يضطر المشاهد إلى استدعاء مرجعياته الثقافية وخبراته الخاصة ليعيد تنظيم أجزاء العمل في إطار متكامل. لذا يغدو التلقي عملية تفاعلية ديناميكية، تولد توتراً دائماً لا يخف إلا عبر فعل المشاركة، حيث تتوالد مواقع جديدة للاتحديد مع كل مشاهدة، مما يجعل العمل مفتوحاً دوماً على إعادة الإنتاج والتأويل. إن خصوصية مسرح ما بعد الحداثة، تكمن في تأكيد إيزر على افراغ بنية العرض المسرحي من عناصر اساسية. لكي يكون المعنى بعيداً عن الجاهزية، ليضع

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

المتلقي في صراع مستمر مع الفجوات، التي تحثه على البحث في تشكيل معنى عن طريق الحوار مع العرض المسرحي.

المتلقي الضمني:

يصف إيزر تصوره الجدلي عن العمل الفني بانه قائم على قطبين، قطب فني يشكل بنية العمل، وقطب جمالي يحققه المتلقي الضمني. إذ تمثل بنية العرض شكلاً ثابتاً نسبياً، يتحقق المعنى منه عن طريق عملية التلقي التي تفترض وجود المتلقي الضمني المشارك في إنتاج العرض. لذا يكتسب العرض المسرحي فاعليته الجمالية من انصهار البنية الفنية مع تفاعل المتلقي في توليد دلالي لإنتاج المعنى. ولتحليل هذا التفاعل، بحسب ما حدده إيزر، هناك ثلاثة ابعاد للعرض المسرحي: البعد الاول، هو الإمكان الذي تمنحه بنية العرض للمتلقي في المشاركة والتأويل. والبعد الثاني، هو الفعل الذي من المفترض ان يمارسه المتلقي في التفاعل والاستقصاء مع استراتيجية العرض، وآلياته الاخراجية. إما البعد الثالث، فيُعد المتلقي الضمني كياناً تأويلياً يتكون في المسافة الفاصلة بين النص والعرض، إذ يقترح العمل أنموذجاً مثالياً من التلقي موجهاً إلى مشاهد مفترض يمتلك القدرة على تفعيل إمكاناته الدلالية. لذا فإن هذا المتلقي لا يوجد إلا عن طريق الفعل التفسيري الذي يقوم به المتلقي الفعلي، الذي يعيد إنتاج المعنى وفق تجربته وخبرته وثقافته الخاصة. إن المتلقي الضمني بنية ديناميكية تتجدد عن طريقها عملية التلقي، في تفاعلها أثناء العرض وما بعده من دون حدود (Yahi, 2024, pp. 149–160). إذ يستمر المتلقي الفعلي في إعادة إنتاج العمل في الذاكرة والخيال، وفق تحولات وعيه وتراكم خبراته، مما يمنح العرض قابلية للتجدد والامتداد خارج زمنه المباشر. لذا يعد المتلقي الضمني محوراً مركزياً في نظرية التلقي، كونه العنصر الجمالي المنتج للدلالة، وما يمنح دائرة العرض المسرحي الانهائية في التأويل والتنوع.

المتلقي في المسرح التجريبي:

تشكل نظرية التلقي لحظة مركزية في العرض المسرحي عندما تتجلى في المسرح التجريبي، عندما تتجاوز كونها حلقة لاستهلاك المعنى، إلى شريك فاعل وأصيل في إنتاجه. إذ "ان العرض المسرحي وفق صيرورته الفنية لا يستغنِ عن متلقيه ، لذلك كان لابد أن يكون المتلقي عنصراً من عناصر العرض المسرحي، وليس حالة منفصلة عنه ، وان كان هو كذلك منذ نشأت المسرح إلا انه اتخذ إشكالاً مختلفة ، تناسبت مع متطلبات التجديد المسرحي وسعي المخرجين إلى تقديم عروض متميزة تطلبت في كل مرحلة من المراحل التاريخية للمسرح ومع أسلوب كل مخرج نوعا من إشراك المتلقي وفق مستويات مختلفة تحدد نوع دور المتلقي" (ثجيل، ٢٠١٨)، لذا فان العرض المسرحي التجريبي الذي يبحث عن إشراك المتلقي ليس بنية مكتملة بذاتها، هو فضاء تواصلي تتشابك فيه أفعال الممثلين مع استجابة المشاهد، بما يحول التجربة من خطاب أحادي الاتجاه إلى فعل تشاركي مفتوح على التأويل وإعادة البناء. إن المعنى من العرض المسرحي لا ينتهي بعد

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

اسدال الستار من على خشبة المسرح، إذ يتجدد في ذاكرة المتلقي كلما تغير افق التوقع لديه، أو عندما يتم عرضه أمام متلقي جديد. لذا تتباين قراءة العرض وتتعدد بحسب تجارب المتلقين وأفاقهم، ويمكن تصنيفهم إلى فئتين:

المتلقي العادي: هو واحد من الجمهور الذي اعتاد الحضور لعروض مسرحية محدودة، وفي مناسبات معينة. إذ تكون خبرته المعرفية والجمالية بالنصوص والعروض السابقة محصورة في فعل مشاهداته وخبرته الحياتية المباشرة، ولا يمتلك مرجعيات في النظريات النقدية لان مخزونه الثقافي عام. أطلق عليه تسميت المتلقي للتفريق بينه وبين الفئة الثانية، لذا فإن عمليات التلقي تتفاعل معه وبشكل واضح في الدهشة، كسر افق التوقع، واحداث المسافة الجمالية عنده. بالأخص عروض المسرح التجريبي، إذ إنها تدفعه للتفاعل والمشاركة بأساليب غير متوقعة. لذا يشكل حضور المتلقي العادي في عروض المسرح التجريبي عنصراً حيوياً، وفعالاً في انفتاحه العفوي مع غياب الموروث المسرحي، يجعل من ديناميكية نظرية التلقي اكثر قدرة على إنتاج معاني وتأويلات الجديدة. هو يتعلم من العرض بقدر ما يتعلم عن العرض، أي أنه يدخل في تجربة تفاعلية قد تغير نظرته إلى الفن والحياة معاً.

المتلقي العليم: يتمتع المتلقي العليم بخبرة مسرحية سابقة، ومعرفة معمقة بالنصوص الأصلية أو بطرائق الإخراج التي تستند إليها التجربة. إذ يدخل إلى العرض وفي ذهنه أفق توقع محدد يتشكل من تراكم معارفه وخبراته الجمالية. لذا فإن كسر أفق التوقع لا يحدث عنده إلا عن طريق الاستراتيجيات التجريبية الأكثر تعقيداً، كإعادة تركيب الشخصيات أو تفكيك النصوص الأصلية وإعادة تجميعها. لكن لا يعني ذلك أن تجربة التلقي لديه أقل قيمة، على العكس، فالمتلقي العليم يسهم في إثراء عملية التأويل بفضل قدرته على المقارنة، واستحضار معرفته في التناص، وإدراك المسارات التجريبية التي يتبناها العرض. إن وعيه النقدي يمكن أن يحول تجربة المشاهدة إلى ممارسة تحليلية، يتجاوز فيها التلقي السلبي إلى المشاركة في كشف البنى الجمالية الخفية التي يقوم عليها العمل.

إن إدراك الفروق بين هذين النمطين من المتلقين يُعد أمراً جوهرياً لفهم خصوصية المسرح التجريبي، لأنه يحدد طبيعة العلاقة بين العرض والجمهور، ويبرز كيف أن المعنى لا ينغلق في دائرة إخراج العرض، إنما يتشكل في المنطقة الوسطى حيث يتقاطع خطاب العرض مع خبرة المتلقي. إذ يصبح التلقي فعلاً متغيراً، يتجدد بتغير المتلقين أنفسهم، ويظل العرض المسرحي فضاءً مفتوحاً على إمكانات لا نهائية من المعنى والتأويل. لذا فإن هذا التباين يظهر أن المسرح التقليدي يعامل المتلقي باعتباره نهاية للعملية المسرحية، بينما يعامله المسرح التجريبي كبداية جديدة لها، لان المعنى يتجدد بتعدد المتلقين واختلاف قراءاتهم، فيبقى العرض مفتوحاً على إمكانات لا نهائية من التأويل.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

جماليات المسرح التجريبي المعاصر:

يمثل التلقي في المسرح التجريبي المعاصر، ما بعد الحداثة محوراً جوهرياً لفهم التحولات العميقة في بنية العرض وعلاقته بالمتلقي. فالمسرح أصبح مجالاً ديناميكياً تتشكل فيه التجربة الجمالية عبر التفاعل الجدلي بين عناصر العرض والمشاهد. ويقوم هذا التفاعل على ثلاث خصائص مركزية هي: التفكيك، التشظي، والتعددية، وهي الأسس التي أعادت تعريف جماليات المسرح المعاصر. إذ يتمثل التفكيك في كسر البنية التقليدية للنصوص والعروض، بحيث يتحول العرض المسرحي إلى فضاء مفتوح على احتمالات متعددة، لذا هو لا يقدم رسالة جاهزة أنما يتيح للمتلقي أن يشارك في بناء المعنى وملء فراغاته عن طريق خبراته وتصوراته الذاتية، وبذلك يصبح المتلقي شريكاً في إنتاج العرض. أما التشظي، فيظهر عن طريق تعدد مستويات المعنى وتوزيع الرموز المسرحية، مما يجعل العرض تجربة إدراكية مركبة تُجبر المشاهد على إعادة تنظيم العلاقات بين الشخصيات والأحداث وفق خلفيته الثقافية والمعرفية. وبذلك يتحول التلقي إلى فعل تأويلي فردي، تختلف نتائجه باختلاف المتلقين.

تأتي التعددية بوصفها الإطار الذي يحتضن العمليتين السابقتين، فهي تتبنى الاثراء في التفسير والتنوع في الرؤى بعيداً عن الفوضى، إذ يتشكل المعنى من تفاعل جماعي بين العرض والمشاهدين. لذا يغدو فضاء كل عرض مسرحي تجربة فريدة، وكل متلقٍ منتجاً لمعنى مختلف، مما يمنح المسرح التجريبي طابعه الحيوي والمتجدد. لقد أرست مرحلة ما بعد الحداثة مبدأ اللا أنموذج في بناء العرض، رافضةً فكرة المدرسة أو الاتجاه الثابت، ومحتفيةً بالتنوع والأسلوبية المفتوحة. كما أعادت تعريف العلاقة بين العرض والمتلقي، في الابتعاد عن هدف نقل معنى محدد، إلى تحويل المتلقي مركزاً لإنتاج المعنى نفسه. إذ يختلف تأثير العرض وفقاً لنوع المتلقي، فأثر الصدمة الجمالية التي تختبر المتلقي العادي، تكسر أفق توقعه المعرفي كلياً، انها تقدم له دعوة لإعادة بناء عالم المسرح من داخل العرض. إما المتلقي العليم، الذي يمتلك خبرة مسبقة بالنصوص والعروض، يختبر كسراً جزئياً في أفق توقعه، فينخرط في عملية تفسير وتأويل أكثر وعياً واتزاناً، لكنها غالباً أقل دهشة من تجربة المتلقي العادي.

تجسدت جماليات المسرح التجريبي المعاصر في تفعيل حضور المتلقي وتمكينه من المساهمة في توليد الدلالات، إذ يغدو المعنى عملية تشاركية لا تنتهي، تتجدد بتعدد القراءات، "شيء يحدث بصورة دائمة من دون نهاية، ويتأرجح دائماً بين الحضور والغياب، وبين الزعزعة والتكريس، ويتبلور في شكل تساؤلات تشكك في كل الحدود والممكنات، بل يهدد الشروط التي يضعها هو نفسه لتحققها وتعريفها. إنه يتحقق في صورة سلسلة من المراوغات القلقة المتقلبة للتعريفات والقواعد، وعدم استقرار أو ثبات المعنى، وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض" (إعلام الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧)، لذا فإن التجريب الفني لا يكتمل إلا بفاعلية التلقي، إذ تتحول عناصر النص والعرض إلى أدوات لإنتاج التجربة، ويتسع المسرح ليصبح مختبراً فكرياً

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

وجمالياً يعكس تعقيد الوجود الإنساني. إن مسرح ما بعد الحداثة، بتفكيكه للبنية وتعدديته التأويلية، قد نقل التجربة المسرحية من منطق التلقي السلبي إلى فعل جمالي معرفي متبادل، حيث ينبثق المعنى من الحوار بين العرض والمشاهد. إذ يتحول المسرح إلى حدث حي، متحول باستمرار، يُعيد بناء الواقع الفني والفكري، لذا فإنه يجعل كل تجربة مسرحية ولادة جديدة للمعنى داخل وعي المتلقي وخارجه.

مسرحية (نساء لوركا):

تفاصيل العرض:

الزمان: يناير ٢٠٢٥.

المكان: مسقط، سلطنة عمان.

المهرجان: الدورة الخامسة عشرة من مهرجان المسرح العربي.

مدة العرض: ٤٠ دقيقة.

الجهة المنظمة: الهيئة العربية للمسرح.

الجهة المشاركة: الفرقة الوطنية للتمثيل ـ العراق.

فريق العمل الفني:

المؤلفة والمخرجة: د. عواطف نعيم.

السينوغرافيا وتصميم الأزياء: سهيل البياتي.

الموسيقى التصويرية: عصام كاظم.

الممثلات والشخصيات:

فاطمة الربيعي / أداء دور برناردا.

سمر محمد / أداء دور ماريانا.

إقبال نعيم / أداء دور العانس.

عواطف نعيم / أداء دور الزوجة العاقر.

شذى سالم / اداء دور العاشقة.

التحليل النقدي لمسرحية نساء لوركا:

مسرحية (نساء لوركا) تشكل تجربة درامية فريدة تتجاوز النص الأصلي لتصبح إعادة تركيب مبتكرة لمشاهد مأخوذة من المسرحيات الثلاثية للوركا: عرس الدم، يرما، وبيت برناردا ألبا. هذا التجميع يمنح النص بنية متشابكة، حيث تتجاور التجارب النسائية المأساوية لتعكس كل شخصية حالة وجودية فريدة، لكنها تتقاطع لتشكل مأساة جماعية للمرأة في عالم لوركا. إذ يظهر التفكيك في النصوص الأصلية له، لذا لم يعد الخط الدرامي متسلسلاً أو محدوداً، لذلك أصبحت المشاهد قابلةً لإعادة التفسير والقراءة وفق تعددية

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

وتشظي الشخصيات، في تجاربها المختلفة داخل العرض. بحيث يصبح كل دور تجربة مستقلة ومتوازية، تتيح للمتلقي إعادة تركيب المعنى ومشاركة الصراع النفسي والاجتماعي لكل شخصية. بالتالي، يكون العرض استعراض لمواقف فردية، وفضاء جمالي حيث يتفاعل المتلقي مع البنية التفككية للعرض، ويصبح شريكاً فاعلاً في تشكيل المعنى وإعادة إنتاجه، مستفيداً من الخبرة السابقة والنصوص المشتقة من أعمال لوركا، وهو ما يعكس جماليات المسرح ما بعد الحداثة في دمج التفكيك والتعددية والتشظي كعناصر أساسية في تجربة التلقي.

يحافظ الأسلوب اللغوي للعرض على روح لوركا الشعرية والرمزية، حيث تتقاطع الحوارات الواقعية مع المونولوجات الداخلية وإيقاعات موسيقية دقيقة، لتبرز الغياب والحضور كعناصر حاسمة في تحريك الصراع الدرامي. إن كل امرأة تتحدث عن رجل غائب: زوج، حبيب، ابن، أو رمز السلطة الاجتماعية. إذ يجعل من الغائب قوة محركة للعرض، على مستوى الحبكة، والبنية الرمزية التي تعكس الصراع بين الرغبة الداخلية والقيود الخارجية. من منظور جماليات المسرح التجريبي وما بعد الحداثة، يُعتبر هذا التفكيك اللغوي والرمزي دعوة للمتلقي للانخراط الذهني والفكري، فهو يشارك في إعادة تركيب المعنى وربط الغائب بالخبرات الشخصية والثقافية، ما يوسع فضاء التأويل ويمنح النص تعددية في القراءات، ويجعل كل عملية مشاهدة تجربة فريدة، يختلف تفاعل الرموز والصراعات الخارجية والداخلية فيها بحسب المتلقي. إن تكرار الكلمات والجمل، الرموز البصرية، والحركة، لعب دوراً اساسياً في خلق الايقاع الشعوري. إذ عكس الخضوع، الانكسار، الخيبة، والانتظار المستمر، الذي مرت عليه الشخصيات. لذا أتاح هذا التكرار التفاعل الوجداني والذهني للمتلقي مع العرض، وفتح له الآفاق في المشاركة من حيث ربط الاحداث المتكررة للعرض في تجاربه الحياتية. لقد اتخذت بنية العرض الدرامية من آليات التجميع مركزية، والتكرار تأكيداً، والتوازي خيوطاً لنسج حركة الشخصيات. إذ وضعت كل تجربة انثوية أمام المشاهد، وكل شخصية أمام الاخرى، مرآة تعكس معاناتها لتعمق المأساة والإحساس بها، لذا حولت التجربة الفردية إلى مأساة وجودية وجماعية.

تجليات الرمزية كانت واضحت على اغلب عناصر العرض، دلالات متعددة المستويات وظفت في كل عنصر، إذ جسد الصندوق الخشبي النعش، خزانة الاحلام والامنيات، والذاكرة الجماعية التي عكستها المرايا المبعثرة، والتي هي بدورها عكست التشوه والانقسام في هوية الشخصيات. ارتباط الرجل بالمرأة، قصة قديمة ترويها الاشرطة المتدلية المعقودة من شجرة العفة التي شكلتها انعكاسات الضوء، فقد حملت في ظلها الرجل الغائب، والقيود الاجتماعية المفروض على المرأة. إما التوتر والصراع النفسي للشخصيات، قد بينها الضوء الاحمر والصوت، صهيل الحصان، مسير العسكر، والسلاسل الحديدية، ايقاع جعل المأساة محسوسة وبشكل مباشر لدى المتلقي. لذا تعدد المعنى في الظاهر من الرموز، وتحول الفضاء إلى مساحة للتفاعل والتشاركية مع المتلقي، في تأكيد التجربة المسرحية على طابعها التعددي للقراءات، وتعزيز التأويلية.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

الشخصيات:

برناردا: تمثل الضوابط التقليدية والقيود الاجتماعية، وتحافظ على تطبيق القانون رغم رفضها، إنها ترمز للقمع المؤسسي والعرف الاجتماعي الذي يحاصر النساء في دائرة الخيط والإبرة: الانتظار، الحرمان، العمل، الخضوع للقدر، والسلطة المطلقة على النساء، التي تحدد نطاق حركتهن وحياتهن اليومية. لكنها في ذات الوقت، هي الكيان الواحد الذي يضم بداخله الصراعات والاختلافات المتعددة للمرأة، الأم المنتظرة للولد، العانس التي عايشت الأحداث في حلمها فتصبح قاسية، العاشقة التي تخشى أن يفقدها الحبيب، والعاقر التي تتطلع للطفل وتستبق الأحداث خوفاً من النتائج.

ماريانا: تمثل الأم، المرأة التي تنتظر ولدها الذي غاب مكرهاً، أو برغبة منه تاركاً حلمها بالسند. كلماتها (لو الاصيل كان طائر)، تعبر عن فقدانها لابنها، فالطائر حرية وحب غائب. حركة طي القماش الأبيض حول جسدها تشير إلى محاولتها الحفاظ على ارتباطها بالابن وحماية الأمل الذي يمثل وجودها. فلسفياً، تعكس ماريانا الصراع بين الرغبة في السيطرة على ما نفلت وبين الحقيقة القاسية للفقد والغياب، مجسدة المأساة الفردية ضمن البنية الجماعية للعرض.

العاشقة: تمثل البعد العاطفي والوجداني للمعاناة النسائية، معبرة عن الشغف واللوعة الداخلية نتيجة الغياب والفقد. خطابها الشعري، (أيها الجواد الأدهم يا ثلج من لوعة)، وحركتها المسرحية، تكشفان الانكشاف النفسي والحرية المؤقتة قبل العودة للقيود. تكرارها لحوار (لن أتعود)، تظهر مقاومتها، ورفضها الموت داخل سجن الحياة، فشالها الاحمر والتفاحة رمزية للتوتر بين الخطر المحتمل والرغبة.

الزوجة العاقر: جسدت (إيرما)، الحرمان العميق للمرأة، رفعها للقماش الزهري ومعانقته، يعكس الخصوبة والأمل بالحياة المفقودة. وحوارها (يجب أن يكون لي طفل ليكون معنى لهذا العالم)، رغم القيود رغبتها الرمزية تبحث عن المعنى والاستمرارية. لكن الالم الجسدي والنفسي ظاهر للمرأة العاقر، في تمثيلها الواضح والملموس للمشاهدين.

العانس: خاطبت المرأة المنعزلة، التي لم تختبر الحب أو الارتباط، فهي الوحيدة التي من بين النساء الخمسة لم تضع عقد حول عنقها، والتي تعيش حالة الحرمان الكامل. في حوارها الاول (دون يقظتك النوافذ موصده بأغصان الغناء)، إشارة استخدمتها للتعبير عن القيود الاجتماعية، وعزلتها الداخلية. حوارها الواقعي مع العاشقة وماريانا يظهر وعيها بالواقع الاجتماعي والاقتصادي، حيث تقول (إن المال يذلل المستحيل)، بينما تضع ماريانا حدود الحب وحده ضمن أسوار من حجر. العانس، بصمتها وحركتها الرمزية، تضيف البعد المنعزل والمغلق للمعاناة النسائية، مكملة البنية الجماعية للمأساة.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

الصراع والرموز في المشاهد:

المشهد الاول قلب هذه الملحمة، دخول برناردا جالسة على كرسي متحرك، ما يعكس هيمنتها الرمزية والثابتة، لكنها في الوقت ذاته مقعدة جسديًا، أي أن سلطتها روحية ومؤثرة أكثر منها جسدية. حملها للطرف الثاني من السلسلة هو ربط مباشر بين السلطة والقيد، فهي تتحكم في فتح وغلق الحدود الرمزية لحياة النساء، وتجعل الصندوق ليس مجرد عنصر ديكوري، بل أداة للسيطرة والتحكم في سرد المأساة. أصوات إغلاق البوابات عند شد الطرف من السلسلة تعزز الصوتية الرمزية للقيود، وتجعل الجمهور يعي بشكل ملموس تأثير السلطة على الشخصيات.

المشهد الثاني جسد الصراع بين القيود الاجتماعية وحرية العاطفة، عن طريق حوار ماريانا والعانس مع العاشقة. حركة الطحن اليدوي لكليهما، شال العاشقة الاحمر، التفاحة التي ترمي بها الارض، ضحكها الهستيري والرقص، إشارات رمزية تدعم ذلك الصراع. قدم هذا المشهد توازناً دقيقاً بين معاناة المرأة ورغبتها الداخلية، وكذلك الوعي بالفقدان والخيبة، مما أضاف لشخصيات العرض بعداً وجودياً.

المشهد الثالث، بينت رمزية الأشرطة المتدلية المعقودة، بعد أن تم فتحها واحدة تلو الاخرى، القيود الاجتماعية المستمرة على شخصيات العرض المسرحي. الإرث الذي اوجزته العانس في تعبيرها (أشر عقاب يصيب المرأة بانها تولد امرأة)، إرث يحدد مصيرها والاخريات ضمن القوانين الاجتماعية والثقافية. يعزز ذلك قول ماريانا (حتى ابصارنا لا نستطيع التصرف فيها كما نشاء)، ذلك التأكيد على حرمان الإرادة الفردية والغربة. دخول برناردا يعكس السلطة المطلقة والسيطرة الرمزية، حيث تُكرر عبارات السيطرة على كل خطوة للنساء، مجسدة التقييد المطلق على الحرية الفردية. يصبح هذا المشهد فضاءً لتجربة التلقي النشطة، إذ يُجبر المتلقي على تفكيك الرموز وفهم التشظي في التجربة النسائية.

في المشهد الرابع، تبلغ حدة الصراع بين القهر والمقاومة ذروتها، حيث تتصدى ماريانا لمخطط برناردا، معلنة بجرأة أنها لم تعد تخاف، وهي (الحرية نفسها). هذا الإعلان عن التحرر الفردي يتقاطع مع المقاومة الجماعية للشخصيات الأخرى، التي تتحالف في مواجهة القيد الرمزي. العناصر المسرحية: الراية، القماش الأبيض، النجوم، والمزامير، تتخذ لغة مسرحية رمزية، تنقل رسالة التحرر، الولادة الجديدة، والمعنى، وتخلق فضاءً بصرياً ووجدانياً غنياً بالتأويل. يتحول هذا المشهد إلى تجربة تفاعلية للمتلقي، إذ يُطلب منه المشاركة الذهنية والوجدانية في قراءة الرموز وفك شفرة التوتر بين السلطة والحرية. مما يعكس التعددية والتفكيك والاختلاف في التجربة المسرحية. لذا يبرز في هذا المشهد، إن فضاء العرض اصبح مفتوحاً ذهنياً لإعادة البناء، حيث يفسح بعض الشيء من المساحة للمتلقي ليعيد إنتاج المعنى لتلك التجربة المعرفية والجمالية.

المشهد النهائي، التمرد الجماعي يصل ذروته، فالشخصيات الاربع النسائية تجتمع لتشارك في طعن برناردا، مشهد يعيد للذاكرة لحظة اغتيال قيصر، لكن المقولة الاشهر (حتى انت يا بروتس) لم تكن لبرناردا، كانت

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

للأخريات بعبارة (دمي ليس مجدب ودمي مجنون). جسدت عملية الطعن رمزية المقاومة الجماعية في الانعتاق الداخلي والتحرر، أذ برزت الإرادة في مواجهة القمع والسلطة. تحول العرض المسرحي من بنية فردية إلى حالة اجتماعية وجودية، تعكس التضامن النسوي والمشاركة أمام القيود التقليدية. لكن العاقر عادت لتذكر الجميع، النساء والمشاهدين بان الصندوق الخشبي، النعش الاول لازال موجود، عندما وقفت خلفه مرتدية على رأسها عمامة برناردا السوداء. رمزية جديدة واخيرة يطلقها العرض، يعكس فيها التوتر ما بين استمرار المأساة ورفض الهيمنة، وما بين القيود الاجتماعية والمقاومة المؤقتة. طالب هذا المشهد من المتلقي التعاطف مع التمرد الجماعي، أو استشعار الفجوة الرمزية الممثلة بالعاقر.

الخاتمة والاستنتاجات:

لقد أظهر عرض نساء لوركا كيف يمكن للمسرح التجريبي أن يفعل تجربة التلقي المسرحي من خلال تفكيك النصوص الأصلية وإعادة تركيبها في سياق عربي معاصر، قائم على بنية تجميعية تستحضر شخصيات عرس الدم، يرما، وبيت برناردا ألبا في مواجهة واحدة. هذا التوليف منح العرض في بدايته طابعاً مدهشاً، إذ فتح المجال أمام التعددية والتشظي والتفكيك كآليات أساسية لما بعد الحداثة، مما جعل المتلقي يختبر انفتاحاً أولياً على قراءات متعددة. لكن التواصل السردي في تتابع المشاهد، جعل من الفجوات الاولية أن تردم تدريجياً واحدة تلو الاخرى. هذا التسارع في ملء الفجوات أعاد توجيه الشخصيات وجميع العناصر الرمزية والبصرية، نحو دلالات واضحة ومركزية، جسدت في تقديمها معاناة المرأة أمام سلطة القيود الاجتماعية، وخيبة الأمل في فقدان الحرية. لذا لم يعد أي مشهد قابلاً للقراءة بمعزل عن الكل، بل أضحى العرض يتقدم بخطية متنامية، تجعل النهاية امتداداً منطقياً لما سبقها، لا انفتاحاً على احتمالات تأويلية متباينة.

تتكشف المفارقة: فالعمل المسرحي استعان بآليات ما بعد الحداثة (التفكيك، التعددية، التشظي) على مستوى الشكل، لكنه على مستوى المضمون عاد إلى خطاب حداثي يقوم على الخطية، والتكامل، ووحدة الفكرة. إنه عرض هجين: ينفتح شكلياً، لكنه ينغلق دلالياً، وهو في الآن نفسه مصدر قوة وضعف العرض. قوته، أنه حافظ على فكرة مركزية متماسكة، جذبت المتلقي العادي والعليم على حد سواء، ومنعت العمل من الانزلاق في فوضى شكلية بلا معنى. ضعفه، ضعفه، إن التشظي والتعددية بقية مجرد افلاك تدور حول الفكرة المركزية للعرض، ولم يسمح للاحتمالات البديلة أن تخلق قراءات متجددة. وعليه يمكن القول إن نساء لوركا أكد من جديد قدرة المسرح التجريبي على استثمار أدوات ما بعد الحداثة لإحداث صدمة أولية في التلقي، لكنه لم يذهب بعيداً في مغامرة الاختلاف والتفكيك، واختار في النهاية العودة إلى وحدة الفكرة الكبرى، مما يعكس جدلية الانفتاح الشكلي والانغلاق المضموني كإحدى سمات المسرح العربي التجريبي في علاقته بنصوص التراث العالمي.

مجلة دجلة للعلوم الإنسانية • المجلد ٢ ،العدد ٢ (حزيران ٢٠٢٦)، ص: ٥١٥ - ٥٣٢
E- ISSN: 3079-7861 • P- ISSN: 3079-7853

إن تجربة التلقي في نساء لوركا، لم تكن واحدة لدى جميع المشاهدين، إذ حقق العرض الدهشة والمسافة الجمالية بصورة أوضح لدى المتلقي العادي، لأنه فوجئ بآليات التفكيك وإعادة تركيب النصوص، ما وسع أفق توقعه وفتح أمامه أبعاداً جديدة للمعنى. أما المتلقي العليم، فقد بدا أفق توقعه ثابتاً نسبياً، بحكم خبرته المسبقة بعروض المخرجة (مثل جنون الحمائم المأخوذة عن (سوء تفاهم) لكامو، وأنا وجهي التي أبرزت صدى الصمت القسري ضد المرأة)، مما جعل مسافته الجمالية أضعف أو شبه معدومة. لذا يكون العرض قد فتح فجوة في تلقيه بين مشاهد عام وجد فيه صدمة واكتشافاً، ومشاهد متخصص تعاطى معه باعتباره استمرارية متوقعة لخط إخراجي معروف.

التوصيات:

١. تطوير آليات التعددية والتشظي: ينبغي للعروض العربية التي تستلهم ما بعد الحداثة أن تُفعل آليات التفكيك والتعددية بوصفها طاقات دلالية تفتح قراءات جديدة، لا أن تظل مجرد عناصر شكلية تُطوع في خدمة فكرة مركزية مغلقة.

٢. توسيع أفق القضايا النسوية: على المسرح العربي أن ينفتح على إشكاليات المرأة في سياقها المعاصر (كالفضاء الرقمي، الحرية الفردية، التحولات الاجتماعية الجديدة) بدل الاكتفاء بإعادة تدوير قضايا تقليدية، لضمان استمرارية الفاعلية النقدية.

٣. تعزيز دور المتلقي الفاعل: ضرورة بناء عروض تجعل من المتلقي شريكاً حقيقياً في إنتاج المعنى، عبر كسر الحدود بين (النص ـ العرض ـ والمتلقي)، وخلق فضاءات تفاعلية تستثمر وعي المشاهد العادي والعليم على حد سواء.

٤. الانتباه إلى اختلاف مستوى المتلقي: على المخرج أن يسعى إلى إيجاد توازن بين الإمتاع البصري والدهشة الجمالية من جهة، وعمق الرمز وتفكيك البنية من جهة أخرى، حتى يظل العرض قادراً على إحداث الأثر عند المتلقي العادي والمتلقي العليم.

٥. المحافظة على الهجنة بوصفها سمة بنائية: يمكن للهجنة (انفتاح الشكل ـ انغلاق المضمون) أن تكون سمة إيجابية إذا تم إدارتها بوعي، شرط أن تتحول إلى أفق نقدي يعكس جدلية المسرح العربي بين الحداثة وما بعد الحداثة.

٦. الاستفادة من الإرث اللوركي مع تجاوزه، فإعادة تقديم لوركا في السياق العربي يتيح استحضار البعد الإنساني في نصوصه، لكن التوصية تكمن في ضرورة تجاوز مجرد التكييف نحو إنتاج خطاب عربي أصيل يوازن بين الانفتاح على التراث العالمي والالتصاق بالواقع المحلي.

المراجع

١. Kabha, M., & M. H. (2020, 7 27). The System of Gaps and Alerting the Reader in Modern Arabic Literature. *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, pp. 60-75.

٢. Yahi, A. (2024, 12 1). Literary Meaning as the Product of Interaction between the Reader and the Text through the Theses of Wolfgang Iser. *Akofena*, pp. 149-160.

٣. إعلام الهيئة العربية للمسرح. (٢٢ ,٤ ٢٠١٧). *التجريب المسرحي وما بعد الحداثة*. تم الاسترداد من الهيئة العربية للمسرح:
A%D٨%٩D%١B%٨AC%D%٨AA%D%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨/%D٠٤/٢٠١٧https://atitheatre.ae/
A-٨%٩AD%D%٨D%١B%٨D%٣B%٨D%٨٥%٩D%٨٤%٩D%٧A%٨-%D٨A%٨
AF-%٨D%٩B%٨D%٨A%٨-%D٧A%٨D%٨٥%٩D%٨٨%٩%D
/٩A%٨AB%D%٨D%٧A%٨AF%D%٨AD%D%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨%D

٤. بشرى موسى صالح. (١٩٩٧). *نظرية التلقي: أصول وتطبيقات*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية".

٥. توفيق مساعديه. (١ ,١٢ ٢٠١٦). أفق التوقع / نحو بديل إجرائي لكتابة تاريخ أدبي جديد. *مجلة العلوم الإنسانية*، الصفحات ١١١-١١٧.

٦. حبيب مونسي. (٢٠٧٧). *نظريات القراءة في النقد المعاصر*. وهران: منشورات دار الاديب.

٧. حسن محمد، عبد الناصر. (٢٠٠٢). *نظرية التلقي بين ياوس وايزر*. القاهرة: دار النهضة العربية.

٨. سميرة حدادي. (٢٤ ,١٢ ٢٠١٧). جمالية التلقي – افتراضات ياوس وآيزر-. *الآداب*، الصفحات ١٢١-١٤٦.

٩. عزيز ريان. (١٦ ,١٠ ٢٠٢٣). *المسرح والتجريب في الوطن العربي*. تم الاسترداد من مسرحنا: ٥٥٨٦٧na/articles.aspx?ArticleID=٧https://www.gocp.gov.eg/masr

١٠. محمد عباس حنتوش ألبو ثجيل. (٢٨ ,٣ ٢٠١٨). *دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر*. تم الاسترداد من مكتبة جامعة بابل المفتوحة/كلية الفنون الجميلة: utm_sourc&١٨٤١٠https://repository.uobabylon.edu.iq/papers/publication.aspx?pubid=e=chatgpt.com

١١. مصطفي احمد سليم. (٢٠٠٦). *الدلالات الدرامية للنظم الطقسية في الدراما التجريبية في مصر الفترة من ١٩٦٢ الى ٢٠٠٣*. القاهرة: المعهد العالي للفنون المسرحية.