لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية اللعبة لأحمد بودشيشة

عبد العزيز بوشلالق●

الملخص:

تتمثل الإرشادات المسرحية عادة في ترميم نقص في النص اللغـــــــــوي الذي لا يستطيع أن يظهر الاندهاش و التعجب والمفاجأة و الإحباط والسأم و الملل و التأمل دائما، مما يشكل عوالم خاصة بالشخصية. وهذا يعني أن هذه الإرشادات تميل إلى تصوير عالم داخلي للشخصية ما كان يمكن التعبير عنه باللغة مادام الصمت المسرحي لغة درامية. وهكذا تغدو هذه الإرشادات إيماءات لها دلالات مفتوحة على التفسير والتأويل، كما في اللغة التي تقول ما هو محددا ، ما لم تكن لغة شعرية ، أو شاعرية تحتاج إلى تأويل، وبذلك استطاع أحمد بودشيشة أن يساعد المخرج المسرحي، وكذا المتلقي للعرض أو المشاهد في فهم نصه المسرحي اللعبة، لتظهر مكنونات شخوص مسرحيته، وبخاصة شخصيتي مبروك والمهدي، اللتين تشكلان جوهر الصراع في مسرحيته، وكيف نسج كل منهما خيوط اللعبة، وكيف عادت وبالا على الجميع في نهاية المسرحية، وبذلك فسرت هذه التوجيهات، أو الإرشادات المسرحية حقيقة ما أراد الكاتب قوله أو الوصول إليه.

الكلمات المفتاحية:

الإرشادات المسرحية . مسرحية اللعبة . أحمد بودشيشة . اللغة . العرض . الشخصية . المتلقي.

Abstract:

The theatrical instructions usually restore the deficiencies of the text in expressing stupefaction, wonder, surprise, frustration, dullness, reflection each time which constitute the particular worlds of the characters i.e. these instructions tend to reveal the internal world of the character ,the thing that the words cannot do since theatrical silence is a dramatic language itself.

Thus these instructions stand as mimes which may have several interpretations. As the words can precisely express when they are poetical. Therefore Mr.Ahmed Boudchicha was able to help the director and also the audience to understand the text of his play 'The Game', and he helped to uncover the internal

● عبد العزيز بوشلالق،أستاذ محاضر ب،كلية الآداب و اللغات،جامعة محمد بوضياف،المسيلة.

thoughts of the his characters ,Mabrouk and El-Mahdi namely who are the antagonists of the play. And how the playwright could tie up 'The Game' and how it becomes disastrous for all of them in the end of the play. So all those instructions could explain what the writer wanted to say or to reach.

تمهيد:

من المعلوم أن الإرشادات المسرحية هي التي يكتبها المؤلف المسرحي، وتتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات، وتحديد الفضاء الدرامي، وتساعد الممثل وتوجهه بناء وتركيبا وتخطيطا، وتسعفه في فهم المسرحية وتفسيرها، إنه خطاب المؤلف المباشر لفنانى العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية، وهو الذي ينشيء الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسر الحوار. لأنه لا يوجد مشهد ثابت ساكن على خشبة المسرح مادامت الحبكة في تطور مستمر ! ولكنه مشهد يكشف ويضيء ويضيف إلى البناء الدرامي ما يجب أن نلتزم به ، وعليه، فالإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف مهمة بالنسبة لكل من له صلة بالمسرحية من قريب أو بعيد، مادامت تقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه، وتحيل على وجهة نظر المؤلف.لأنها تعكس الكثير من الدلالات التي تساعد على فهم النص، وتساعد على فهم نوايا الكاتب تجاه الشخصية ، وأن المؤلف المسرحي يكتب تلك الإرشادات بما يقتضيه الموضوع والمضمون، وحين يكتب فإنه يدرك عن إيمان تام أن تلك الإرشادات جزء من فعل من النص ليس فائضا ولا زائدا عن الحاجة الدرامية أو المسرحية كما أن تلك الإرشادات المسرحية وجدت من أجل مساعدة القارئ على تلقى النص وتخيل الأحداث وكأنها تمثل أمامه، وأيضا على مساعدة المخرج الذي ينوى إخراج هذه المسرحية على الاستفادة من تلك الملاحظات التي وضعها المؤلف، وكذلك يمكن معرفة انفعالات تلك الشخصيات، حركاتها، والأماكن التي تدور فيها الأحداث أيضا.

مسرحيّة اللّعبة:

الشخصيّات:

1.مبروك 2.المهدي 3.قمير 4.موريس 5.العطرة 6.رواد المقهى 7.ضيوف

الملخّص

تدور أحداث المسرحية في جانب من مقهى باريسي فاخر، بعد ان يكون مبروك فر إلى فرنسا تاركا وراءه مالا وأملاكا ، فيلتقي بصديقه المهدي، يتحين الفرصة للانتقام فينسج لعبة مع ابنته قمير وخطيبها موريس في الإيقاع بالمهدي للاستيلاء على ماله، بالمقابل يلعب المهدي اللعبة نفسها, فيتّخذ قميرا مطيّة لمال والدها, ويدّعي جنون زوجته العطرة، التي تشترك معه في اللعبة على أساس أنّها أخته يعرف مبروك حقيقة الأمر، فيغري العطرة بالزّواج انتقاما من

زوجها المهدي, تسايره تحقيقا لغيرتها الدّاخلية من زوجها المهدي، الذي علمت بفطرتها الأنثويّة أنّه مال إلى غيرها تتشابك خيوط اللعبة، لتنتهي بالمكاشفة التي بيّنت طمع الجميع، حيث أمّمت الدّولة أراضيهم وبقي كلّ واحد يندب حظّه.

يستخدم كاتب المسرحيّة خطابا مكثّفا يحجّم فيه الانطلاق مع الخيال في حشد الأوصاف والسّفر في عوالم الزّمن المختلفة, وليس كما يفعل كاتب القصّة أو الرّواية، لذلك يلجأ إلى الإرشادات المسرحيّة، أو ما يسمّى بالنصّ الموازي للنصّ الأدبي، أو النصّ الإبداعي، وهو"مساحة تقاطع ثلاث رؤى متباينة، أوّلها رؤية المبدع الكاتب، ثمّ الرؤية الرّكحيّة الخاصّة بالمخرج، فتأويل المتلقّي لهذا الزّخم من اللاّمصرّح به"[1]،لأنّ طبيعة التّكثيف في المسرح تجعله قابلا للتّأويل، وتترك القارئ بين موقفين، القراءة والمشاهدة ، فهو يقرأ ويتخيّل، فإمّا تكون الأحداث مجسّدة أمامه على الرّكح، أو بقراءته للمسرحيّة يتخيل تجسيدها أمام ناظريه، وفي الحالتين هي عمليّة"تكمن في التّأثير المعنوي على المتلقّي, حتّى يستوعب الأفكار والمعاني التي من أجلها وضعت القصّة المسرحيّة"[2].

إنّ تعبير اللّغة بواسطة الإرشادات المسرحية عن الشخصيّة في العمل المسرحي لا يعطيها الحقّ في أن تتميّز، بل يجب أن تساعد اللغة الأصلية للنص ، وأن لا يترك لكلّ شخصيّة في المسرحيّة لغتها، وإنّما يترك لكلّ شخصيّة حقيقتها الإنسانيّة، لأنّ اللّغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع، إلاّ أنّها لن تسلب الشخصيّة تلك الحقيقة الإنسانيّة ، كما أنها تبقى في النّص المسرحي متميّزة عن وجودها في بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، لأنّها تتفاوت في طريقة الخطاب، ومكوّناته تبعا لطبيعة المتلقّي في فهم المستويات اللّغويّة المختلفة التّي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع مضمون النصّ.

الإرشادات أو التوجيهات المسرحية لغة مساعدة، ترتبط بالشخصيّة في معالم كثيرة؛ منها ما قصده الكاتب ومنها ما خرج عن إرادته في استخدام ظاهر للتوجيه يتطلبه الموقف، وتوحي به الإشارة، ويتلقفه المتلقي، باستعداداته الخاصة، في الفهم والقبول،كما يجب أن تكون" لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه"[3]، و"هي دلالة وعين للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسيّ في الاتّصال بالجمهور"[4]. وعلى هذا الأساس يحاول الكاتب أحمد بودشيشة مساعدة المخرج في إخراج مسرحيّته للعرض، ويساعد القارئ على تبيّن بعض

---

1. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع43، 2009 ص9، من موقع: http:/ / insaniyat. Revue. org / 888

2. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002، ص66.

3. علي الرّاعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص464.

4. عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ط1، دار 2002، بيروت، لبنان، 1995، ص37.

الشخصيّات التي يمكن أن يكون قد أغفلها في خضمّ الاهتمام بهذه الإرشادات المسرحيّة، ففي مسرحيّة (اللّعبة) يضع أمامنا صورة لمشهد إحدى مقاهي باريس لالتقاء (مبروك) بـ (المهدي)، ولتبيين صورة حيّة عن الزّمان والمكان"[1]، وأمّا علاقة الشخصيّات بالإرشادات المسرحيّة، فتظهر فيما يلي:

"المهدي: (فيما يبحلق في مبروك)"[2]، إنّها جزء من صورة أو موقف، وهو خارج عن النصّ أو الحوار, لا يمكن له إلاّ أن يُرى للدّلالة على التحقّق والتثبّت، وهو لازمة لبداية الحدث, وبالمقابل يصوّر لنا (مبروكا) في موقف ردّ الفعل:

"مبروك: (فيما هو مستغرق في مطالعة المقال الذي استهواه في الجريدة، وفيما بدا عليه بعض الانزعاج منه، لكن دون أن يرفع رأسه"[3].

إنّها لغة غير اللّغة، وحوار غير الحوار المعتاد، يعدّ دليلا على حركيّة الأحداث، وحينما يدخل الموضوع الأساسي، الذي انبنت على أساسه اللّعبة أو المسرحيّة، يظهر على هذا النّحو:

"المهدي: (يخلدان إلى الصّمت قليلا، ثمّ يستطرد المهدي وهو ينظر إلى المعطف النّسائي) يبدو أنّك لست وحدك هاهنا"[4]، ومع أنّ الجملة الأخيرة المتضمّنة للاستفهام كافيّة للدّلالة على مقصد السّؤال, ومن جهة أخرى غير كافيّة لتوضيح النيّة أو القصد, إلاّ باستخدام هذه الإرشادات المسرحيّة, لتكون منطلقا للحديث عن (قمير)، وظروف (مبروك), أمّا حينما يكون بصدد الحديث عن(قمير) يقول:"(فيما تبدو قمير من الجهة اليسرى تتبختر في مشيتها، شقراء شعرها منسدل على كتفيها, ترتدي فستانا أبيض، وتحمل حقيبة يد سوداء وحين ترى أباها تبتسم)"[5].

إنّ هذه الجزئيّات لا تستوعبها إلاّ الرّواية أو القصّة، أمّا كفعل وصورة مجسّدة ومتحرّكة وتظهر مفاتن معيّنة، وملامح وجهها، وأسارير يظهر عليها الابتسام، فمن حظّ الإرشادات المسرحيّة حتّى يستطيع الكاتب التّعبير بصدق عن حقيقة الموقف, وحينما يريد أن يظهر غرائز (المهدي) تجاه (قمير) لا يكتفي بعبارات الإطراء والمجاملة, بل يجسّدها عن طريق الحركة في مثل حركته:"(ناظرا إليها باشتهاء)"[6]

فهي الطريقة التي يراها الكاتب رسالة واصلة بين (مبروك) وابنته و(المهدي)، وهي التي

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، مجلة آمال، العدد 14، الجزائر، 1985. ص109.
2. المصدر نفسه ، ص109.
3. المصدر نفسه، ص109.
4. المصدر نفسه ، ص110.
5. المصدر نفسه ، ص112.
6. المصدر نفسه ، ص123.

تجمع أعضاء اللّعبة, وللتّعبير أكثر عن اقتراب الصّيد والتصاقه بالشّرك، يظهر ذلك في هذا المظهر:"(تدنو منه حتّى تلتصق به، فيما يكون هو قد فقد تماما زمام نفسه إذ تطبع على خدّه قبلة حارّة)"[1].

بينما يظهر المهدي في صورة الفاقد للسّيطرة: (وقد فقد تماسكه واتّزانه)"[2].

أمّا (مبروك) فيظهره غير مكترث ليحكم قبضته عليه:

"مبروك: (كمن كان مشغولا بأمر آخر)"[3].

وهي إشارة للّذي يتعمّد مثل هذا التصرّف ليزيد في إمعان الخصم، وسحبه إليه بقوّة, بينما يظهر(موريس) بمظهرين يدلاّن على وقوعه في مشكل لا يستطيع الخروج منه مثل:

"موريس:(مبحلقا غير مصدّق)"[4] للدّلالة على المفاجأة، وفي موضع آخر يدلّ على الحيرة (يضرب رأسه)" [5]

وللتّعبير عن قمّة سخطه "(يدنو من الأريكة، ويجلس بعنف فيما يكون مبروك قد بدا عليه بعض التجهّم)" [6] في لفتة تصوّر موقف ونفسيّة الرّجلين.

وتعدّ هذه الإرشادات المسرحيّة"ترجمة لمعطيات النصّ إلى وقائع وأحداث على الخشبة، والمساعدة الفعليّة الفنيّة لطاقم التّمثيل على اكتساب السّلوك التّمثيلي لأدوار الشخصيّات المسرحيّة"[7]، كما أنّها تساعد القارئ في تصوّر هذه الأدوار إذا لم تكن عرضا مسرحيّا، حتّى يستقرّ الموقف في ذهنه، بما يدور حوله من رؤى وأفكار وانفعالات مختلفة تتداخل فيها الصور بالأخيلة، والمضامين بالحركة، والتّجسيد بالأحكام. ويسهم هذا النّوع من الخطاب بطريقة كبيرة في تصوير المواقف التي لا يستطيع الكاتب التّعبير عنها مباشرة، وبذلك يدخلها إلى فلك ما يسمّى بالخطاب المرئي الذي "له الدّور الفاعل كمنبّهات في عمليّة توضيح معالم الخطاب الأدبي، وكذا تفسير معاني الأفكار الخفيّة وبعضا ممّا لا يمكن التلفّظ به "[8]. وعند تصويره شخصيّة العطرة يذكر"(فترة صمت)"[9] للدّلالة على فهمها لأساليب زوجها وفكره، وما يريد التّخطيط له بعد أن أظهر بعض الإشارات التي تفهم كذلك:

"المهدي: (فيما يطوّقها بذراعه حول رقبتها، ويجسّ بيده الأخرى جبهتها، لا بأس عليك،

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة ، ص125.
2. المصدر نفسه، ص125.
3. المصدر نفسه ، ص127.
4. المصدر نفسه، ص135.
5. المصدر نفسه، ص137.
6. ، المصدر نفسه ص144.
7. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحيّة، ص109.
8. المرجع نفسه، ص68.
9. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص148.

لا بأس عليك ياروحي)"[1] ، وتقابله بـ(بامتعاض، غير مهتمّة بما يقول)"[2].

إنّها لحظات صمت معبّرة بحقّ عن مكنونات هذه الشخصيّة لأنّ"الصّمت في المسرح مساحة لاستقراء

المسكوت عنه، إنّه حاضر مثله مثل التلفّظ يشار إليه في الإرشادات الرّكحيّة، أو بعبارة لإحدى الشخصيّات"[3]، وحين ينفرد (مبروك) بـ (العطرة) ويدور بينهما الحديث يأتي الكاتب بوقت مستقطع "(فترة صمت وتفكير)"[4] كرسالة مشفّرة لأنّهما خصمان وزوجان مقبلان على معركة، يريد كلّ منهما أن يعرف نقاط الخصم إلى أن تستسلم، فيسكرها ويقضي وطره منها، بيد أن هناك إرشادات أخرى لا يسعها المقام، وهي تخصّ الكاتب والمخرج والدّيكور، وتبلور هذه الإرشادات وما يصحبها من توجيه حقيقة الشخصيّة لتضطرّ الكاتب إلى أن"يحرّك الشخصيّة أمامنا، وأن يخلق لها مجالات تتصرّف فيها تصرّفات خاصّة، وأن يجري على لسانها الحديث في مناسبات معيّنة حتّى نتعرّفها"[5]. ومع وجود هذه التّوجيهات أو الإرشادات المسرحيّة خارج إطار الحوار المعتاد. فإنّها تعبّر بصدق عن مجريات الأحداث، وتوحي بصفات بالشخصيّة, وذلك لما للشخصيّة المسرحيّة"من سند معنوي يجعلها تتحرّك، وتنتقل وتتكلّم في سياق تشكيل الأحداث المسرحيّة وإبراز الحقائق الدراميّة"[6].

وتلك الإرشادات المسرحيّة"ذات أهميّة من حيث دراستها للممارسة المسرحيّة باعتبارها دالاّ موازيا للحوار يسمح بالقراءة بعيدا عن المنظر، وفعل الأداء كما هو الحال مثلا في التّدريبات التي تجري على النصّ"[7] ،كما تعدّ دلالة وعينا للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسيّ في الاتّصال بالجمهور"[8]. وقد سعى الكاتب أحمد بودشيشة في ذلك لأن يكون مخرجا لمسرحياته لمساعدتها في الظهور على العرض الركحي.

أمّا على مستوى القراءة, فهي توفّر الجهد التّخييلي لتصوّر حركات هذه الشخصيّات وأدائها الدّور, في ارتباطها بالمواقف المختلفة, في الإطارين الزّماني والمكاني المحدّد للشخصيّات, وبصفته كاتبا مسرحيا يضع ملاحظاته الإرشاديّة "غالبا بين قوسين كبيرين في بداية الفصل، أو

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة ، ص148.
2. المصدر نفسه، ص148.
3. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، ص9.
4. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص200.
5. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت.ص150.
6. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص66.
7. أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين (عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011، ص5، الموقع: www. Alhiwar.org.
8. عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ص37.

استهلال المشهد أحيانا ينشغل بوصف المكان، وتوزّع قطع الإكسسوار فيه أكثر من انشغاله بوصف الشخصيّات ذاتها" [1]يبتعد عن الاهتمام بالشخصيّة ويتركها هي التي تهتمّ بفكرته، وتحملها فإن تواءمت معه خرجت مثلما يريد، وإلاّ ففكرته أسبق من الاهتمام بالشخصيّة لأنّه كاتب صاحب قضيّة، كما يرى في نفسه، ممّا أفقده إضفاء بعض الخصائص الفنيّة على شخصيّاته كالحيويّة والتّفاعل وظهور الأبعاد المختلفة وعدم بقائها في فضاء فضفاض، غير محدّد العوالم ، لذلك فالشخصيّات "تحتوي على عدّة شحنات تأثيريّة تتعدّى وظيفة الإبلاغ والتّحسيس إلى إشباع الحاجيات الشعوريّة واللاشعوريّة من خلال مخاطبة الفكر والعاطفة معا" [2]

من هذا المنظور تتشكّل الفكرة التي أراد الكاتب معالجتها من توصيف هذه الشخصيّة بواسطة هذه الإرشادات المسرحيّة, التي تساير الشخصيّات الأخرى لأنّ مشاهدها قليلة ، ولا تحتاج إلى كثير عناء للإحاطة بأحداثها، كما أنّ صورها تبقى عالقة بالخيال, فليس هناك شكّ في أنّ "لغة الجسد عالميّة، ولغة الصّوت محليّة، وأنّ ما هو مرئيّ أكثر تأثيرا ممّا هو مسموع حتّى أنّ الصّورة تبقى لثوان كظلّ بعد تلاشيها"[3]

وسواء أكانت الإرشادات المسرحية وسيلة أو غاية، أو هما معا في المسرح ، فهي الوعاء الذي تتمّ في إطاره عمليّة الإبداع الذي لا تفسر أحداث المسرحية، ولا ينسجم الحوار إلا بها، فتشكل شبكة من الأطر المكانية والزمانية، وتقوم بحصر وضبط الفعل المسرحي في إطاره المخصص، ومنه تظهر الشخصيّة بمستوياتها المختلفة، ويسير الحوار سيرا طبيعيّا في بلورة الأفكار وتطوّر الأحداث ونموّ المواقف، كما تكشف ثقافة وفكر هذه الشخصيّة، ممّا تعبّر به عن مضامين ثقافية ورؤى وأفكار كانت بداخلها، كما تساعد على إيصال الفكرة إلى الهدف المرجوّ تحقيقه.

وتبقى مسألة الإرشادات المسرحية في النصّ المسرحي"ذات خصوصيّة متميّزة عن بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعا لطبيعة المتلقّي والمستويات اللّغوية والاجتماعية، التي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع هذا المتلقّي، وتبعا لقدرة الحوار المسرحي على صيّانة الأفكار وإيصالها"[4].

---

1 . نديم معلا، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقديّة ، ط1 مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000 ,ص267.

2 . أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط, دار الكتب المصريّة، مصر، 1999 ص192.

3 .نبيل راغب، آفاق المسرح، دارغريب للطّباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2001ص8.

4 . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط، مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999 . ص31.

إنّ الإرشادات المسرحيّة في مسرحية اللعبة عامل مساعد لكلّ ما يحيط بالشخصيّات، وكلّ من له صلة بالمسرحيّة من قريب أو بعيد، وهي من أساليب التّأليف الدرامي وأنواعه التي تتأثّر"طبقا لهدف الكاتب، ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لمادّته "[1]. فمنها ما يتعلّق بطبيعة الشخصيّات في تكوينها النفسي العاطفي والاجتماعي، ومنها ما يتعلّق بالقارئ أو المستمع، فيما تحمله من دلالات وتأثير لأنّ اللّغة تحمل جملة من الخصائص الهامة المحمّلة بشحنات عاطفيّة وفكريّة[2].

وبما أنّها لازمة من لوازم النصّ المسرحي فهي " تتكوّن من شقّين واضحين لا يمكن الفصل بينهما، الحوار والإرشادات المسرحيّة"[3] ، وهما عمودا كلّ عمل مسرحي ويمثّلان التّجسيد والحركة في أسمى معانيهما. كما أنها تلخّص الشخصيّة ومواقفها المختلفة وتختصر أحداث المسرحيّة، وتعطي صورة لم يعطها الحوار الخارجي بين الشخصيات لتسهم في وضع ما يخدم الشخصيّة وما يوضّح للقارئ بعض المقاصد، ولجعلها قابلة للعرض، وذلك بالتّقليل منها وترك مساحة للجانب الفكري الذي تحمله هذه الشخصيّة، في التّعبير عن أفكاره، لأنّ منطلقه الأول اجتماعي، وهو الذي يوصله إلى هدفه.

1. نبيل راغب، آفاق المسرح، ص46.
2. ينظر: فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع 1999.ص101.
3. آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، ص24. مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982. دار éditions sociales

المصادر والمراجع

1 . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، اللعبة:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية،مجلة آمال، العدد 14، الجزائر 1985.

2 .أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط، دار الكتب المصريّة، مصر، 1999 .

3 . أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين (عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011 ، الموقع: www. Alhiwar.org.

4 . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982. دار éditions sociales .

5 .أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع 43، 2009 ، من موقع: http:// insaniyat. Revue. org / 888 .

6 . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط، مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999.

7 .نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطّباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2001.

8 . نديم معلا، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقديّة)، ط1 مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر، 2000 .

9 .عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002.

10. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت.

11 علي الرّاعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

12 .عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ط1، دار 2002، بيروت، لبنان، 1995.

13 . ينظر: فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999.