ASJP Algerian Scientific Journal Platform
مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية
ISSN : 1112-9727 EISSN : 2676-1661
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/459

المجلد: 05، العدد: 02 (2020) ص: 90 – 98

قراءة في دراماتورجيا النص المسرحي

Reading in the dramaturgy of the theatrical text

أ.د. العمري بوطابع

جامعة المسيلة – الجزائر –

lamri.boutabaa@univ-msila.dz

معلومات المقال

تاريخ الإرسال:
01 فيفري 2020
تاريخ القبول:
12 مارس 2020

الكلمات المفتاحية:
- ✓ دراماتورجيا، النص المسرحي
- ✓ المفاهيم النقدية
- ✓ الإجراءات الرؤيوية
- ✓ العلامة المسرحية، نسق تواصلي

الملخص:

يتناول موضوع المقالة بعض المفاهيم النقدية والإجراءات الرؤيوية، التي يمكن ابرازها من خلال مجموعة من العناصر أهمها طبيعة النص المسرحي الفرجوية، الذي تتسم أنساق التواصل فيه بالتكثيف، وكذلك تغير ملامح العلامة المسرحية بين المسرح الأرسطي والبريختي، يضاف إلى ذلك طبيعة تقنية العمل المسرحي التي تلخصها لغة الحوار الفرجوية التي تجعل من أدوات المسرح تمتزج في العرض الذي يؤديه الممثل.

Article info

Received
01/02/2020
Accepted
12/03/2020

Keywords:
- ✓ *Dramaturgy, Theatrical Text, Critical Concepts*
- ✓ *Apocalyptic Actions, Theatrical Mark*
- ✓ *Communication system*

Abstract :

The topic of the article deals with some critical concepts and apocalyptic procedures, which can be highlighted through a set of elements, the most important of which is the nature of the theatrical text, in which the patterns of communication are characterized by intensification, as well as the change of the features of the theatrical mark between the Aristotelian theater and brechti, in addition to the nature of The technique of theatrical work summarized by the language of the dialogue that makes the instruments of the theater blend into the performance of the actor.

مفاهيم نقدية وإجراءات رؤيوية

أ. خصوصية النص المسرحي

يختلف النص المسرحي على بقية نصوص الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والقصيدة الشعرية، ذلك أن مقتضيات هذا النص ذات طبيعة درامية فهو نص قراءة بقدر ما هو نص عرض، وقد عبرت عن هذه الازدواجية الناقدة آن أوبرسفيلد بالقول: يتشكل مجمل الخطاب في كاتب النص المسرحي من مجموعتين:

1. خطاب مخبر (بكسر الباء) المؤلف (الكاتب المدون) هو مرسله.

2. وخطاب مخبر به، الشخصية هي المتحدثة به"(01)

تحديد آن أوبرسفيلد هذا الذي وضحت من خلاله ازدواجية خطاب النص المسرحي تولّد عنه أربعة عناصر للتواصل.

العنصر الأول

يتمثل في مجموعة من المرسلين تبدأ بالمؤلف وتمر بالمخرج إلى أن تصل إلى الممثل والتي يمكن أن نرمز لها بـ A1

العنصر الثاني

المرسل إليه الأول هو المخرج كونه متلقيا لنص المؤلف، والمرسل إليه الثاني هو الممثل باعتباره متلقيا لنص المخرج والمرسل إليه الثالث هو الجمهور لأنه متلقيا لرسالة الممثل على الخشبة، والذي نرمز إليه بـ B1

العنصر الثالث

مرسل الشخصية الورقية إلى الممثل على الخشبة، ونرمز له بـ B2

العنصر الرابع

مستقبل الشخصية الورقية وهو الممثل المتقمص لدور الشخصية B2

بالرجوع إلى النموذج الذي أعدته آن أوبرسفيلد الذي لا يفرق بين النص الدرامي ونص العرض نصل إلى نتيجة مفادها أن النص المسرحي يختلف عن النص الأدبي كون العمل المسرحي يعتمد أساسا على الفرجة. ومن ثم فهو متعدد الخطابات بخلاف الأجناس الأدبية التي يكون الخطاب فيها بسيطا باعتباره يركز على القراءة لذا فإن نسقه التواصلي هو الكاتب باعتباره كمرسل والكتاب سواء كان رواية أو قصة أو قصيدة شعرية كإرسالية والقارئ كمتلقي. أما الخطاب المسرحي فطبيعته كفرجة تقتضي أن يكون متعددا في مرسليه وإرسالياته، لذا فهناك ثلاث مرسلين، المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي والمرسل الثاني هو المخرج الذي يهندس لتقنية العرض والمرسل الثالث هو الممثل باعتباره متقمصا لدور الشخصية على الخشبة، وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات، إرسالية النص الدرامي وإرسالية نص الإخراج ممثلة في طريقة اللعب ومتطلباتها الركحية التي أنجزها المخرج. ثم خطاب نص العرض الذي يقدمه الممثل بالتنسيق

مع مختلف متطلبات العرض من حركات وإكسسوارات وأصوات وأضواء،... أما المتلقين فهم أيضا ثلاثة، المخرج كمتلق لنص المؤلف، والممثل باعتباره متلقيا لنص المخرج و المشاهد باعتباره متلقيا لنص.

بعد إبرازنا لأنساق التواصل المسرحي، فلا بد من إظهار أهمية الدراماتورجيا في تشكيل مختلف هذه الأنساق سواء من حيث كون العمل الإخراجي هو إعدادا مسرحيا لنص درامي، إذ تشتغل الدراماتورجيا بداية من النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. وتبرز أهميتها في تقنيات العرض واللعب المقدم من المخرج للممثلين في كونها وسيلة لإبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب الذي يقترحه الإخراج، كما تظهر أهميتها في علاقته بالشخصية، باعتبارها كائنا ورقيا والممثل باعتباره الوجه ألمشهدي. وهنا يبرز دور الدراماتورجيا في مدى نجاح الممثل في تقمص الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية وعاداتها وتقاليدها.

ما يمكن ملاحظته بخصوص تعريف آن أوبرسفيلد أنه يتفق مع المفهوم البريشتي للخطاب المسرحي الذي توسع بعد تجاوزه لمعنى الوظيفة الإيديولوجية حيث أصبحت الدراماتورجيا تعني كل فريق الإنتاج المسرحي، فلم تعد تهتم بالنص المسرحي فقط وإنما تهتم حتى بنص العرض، وهنا تتحول هذه الأخيرة من الوظيفة الأيديولوجية إلى حالة جمالية فنية تهدف إلى البحث عن الأثر الدرامي l'effet dramatique"(02).

بعد ابرازنا لمختلف أنساق تواصل العرض المسرحي، فلا بد من إظهار أهمية الفعل المسرحي في تشكيل مختلف هذه الأنساق سواء من حيث كون العمل الإخراجي هو إعدادا مسرحيا لنص درامي، إذ يشتغل الفعل الدرامي بداية من النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. وتبرز أهميته في تقنيات العرض واللعب المقدم من المخرج للممثلين في كونها وسيلة لإبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب الذي يقترحه الإخراج، كما تظهر أهميته في علاقته بالشخصية، باعتبارها كائنا ورقيا والممثل باعتباره الوجه المشهدي. وهنا يبرز دور الفعل المسرحي في مدى نجاح الممثل في تقمص للشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية وعاداتها وتقاليدها"(03) وباعتبار أن العملية المسرحية كما سبق وأن أشرت تتشكل من تعمل وتتفاعل فيما بينها كل حسب الموقع والخصوصية الذي يتمتع بها، فطبيعة النسق الأول وبخاصة (الكاتب الدراماترجي، النص الدرامي و طبيعة الجنس المسرحي) تمثل الماضي كونها تنتسب إلى الموروث الثقافي في جانبيه المعرفي والفني لذا فهو يشكل سلطة على النص، بينما يمثل محور النسق الثاني المستقبل (العمل الاخراجي ومستلزماته التقنية وتوجيهاته الارشادية، العمل السينغرافي ودوره في تطوير فضاء الركح المسرحي، الممثل وعمله على تقمص دور الشخصية الورقية على خشبة المسرح) كونه يستمد مقومات عمله من النسق الأول، إلا أنه يكيفها بحسب احتياجاته فلا يأخذ منها إلا ما يتفق وحاجياته، وفيما يتعلق بالنسق الثالث فيمكن إبرازه من خلال إرسالية الممثل التي يحكمها عاملان سلطة المخرج ومتطلبات الركح من جهة وسلطة المجتمع الذي ينتمي إليه ممثلة في الأعراف والعادات والتقاليد والمعتقد والأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية التي لا يسمح بالخروج عنها.

وفي توضيحه لذلك التداخل بين متطلبات العرض المسرحي وسلطة التقاليد المتجذرة في التجربة المسرحية يؤكد ستايان أن "التاريخ والعبقرية الفردية هما صانعا المسرح، ولذلك فإن مفهوم الدراما أو المسرح يتغير من فترة لأخرى، أو من كاتب لآخر في الفترة نفسها"(04).

بحثنا هذا الذي سينصب على دراسة الفعل المسرحي في النصوص المسرحية المستمدة من التراث، سيتخذ المسار الذي يربط النص بالخشبة وكذا النص المرتبط بالمتفرج، وبما أن دراسة أي نسق تواصلي سواء أكان مرسلا أو إرسالية أو متلقيا تتطلب استحضار باقي العناصر التي يشتملها ذلك السياق، لذلك فإن قراءة الجملة المسرحية في النص مهما كان منطلقها يجب أن لا توجه إلى أي شخصية أخرى بل يجب أن تكون موجهة إلى الخشبة لما تتطلبه من جوانب تقنية وكذا إلى المتفرج باعتباره قارئ للنص.

ليس ذلك فحسب بل حتى المونولوج نفسه يكون غير مسرحي إذا لم يسمعه جمهور الخشبة، وحتى حوار الشخصيات داخل العرض المسرحي لا بد أن يكون مفهوما لدى الجمهور، لذلك لجأت التقنيات الحديثة عند عرض مسرحيات تتحاور بلغة غير اللغة الأم إلى توظيف بعض تقنيات العرض المسرحي لتقريب الفهم للجمهور كون اللغة هي الشفرة الوحيدة التي يستقبلها هذا الأخير.

الكاتب الدراماتورجي عندما يكتب عملا دراميا فإنه لا يوجهه مباشرة إلى جمهور المتفرجين وإنما يتكفل بنقله إليهم الممثلون بعد تقمصهم لمختلف أدوار تلك الشخصيات الورقية المضمنة داخل العمل الدرامي والتي تعبر عن أفكار وأبعاد مختلفة دون إغفالهم في ذلك لذواتهم وانفعالاتهم الخاصة متسلحين في ذلك بتوجيهات المخرج المفسرة لوضع الشخصية مع باقي الشخصيات الأخرى ولمجمل توجيهاته العامة لعملية العرض ككل.

وفيما يتعلق بالحوار المسرحي فلا قيمة له إذا لم يكن مرتبطا بسياق يحيط بنطق الجملة، أو بما تسميه آن أوبرسفيلد بظروف إخبار الخطاب المسرحي"(05) أو موقف خارج لغوي، بحسب فلتروسكي.

الحوار المسرحي هو أقرب ما يكون إلى الدالة بالمعنى الرياضي حيث تتغير هذه الدالة كلما تغير ألسياق. وهو ما يمكن تحققه من خلال مبدإ هنا والآن بالنسبة للحوار المسرحي، ويمكن تبسيط ذلك من أن العلامات المتولدة داخل النص الدرامي/ العلامات المتولدة داخل نص العرض عندما يتلقاها جمهور ما، فلا بد لتلك العلامات أن تخضع لمرجع خارجي مشترك بين عالم الشخصيات المسرحية وعالم الجمهور، ولكن ليس بالضرورة أن يكون المرجع الخارجي هو المرجع الوحيد للعلامة المسرحية، فالمسرح نفسه يمكنه أن يحيلنا على مرجع متخيل داخل نص العرض بعد أن يحيل إليه العلامات التي يمكن أن نحقق الاشتراك بين نص العرض والجمهور، لكنه في هذه الحالة يصبح النص دالا يتطلب قرئا متفاعلا لانتاج مدلوله استنادا إلى المرجع النصي فقط.

ب. ملامح العلامة المسرحية

أهمية المتفرج في الفعل المسرحي ليست وليدة القرن العشرين، وإنما تعود إلى الجذور الأولى لميلاد المسرح، فبالعودة إلى التنظيرات الأولى ولا سيما عند أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" نجد أن هذا الأخير قد رسم مبادئه العامة على هذا الأساس ليحقق الاستجابة الجمالية الخاصة للفن المسرحي، ولا سيما في فن التراجيديا التي يبدو فيها الصراع مستفحلا بين الأبطال والآلهة إلى حد إثارة الرعب والفزع في

نفسية لمتفرج، هاته الغاية هي التي أغطاها أرسطو أهميته حينما اعتبر "أن أنجح التراجيديات هي التي تصل إلى تطهير المتفرج من الانفعالات الزائدة، من خلال إثارة مشاعر الخوف والشفقة لديه، وهو أمر لا يمكن أن يتحقق إلا بخلق نوع من التعاطف بين المتفرج والبطل، ينتهي به إلى التماهي معه"(06).

وكما هو معروف فإن نظرية التطهير والشفقة قد سادت لمرحلة طويلة إلى غاية ظهور نظرية التغريب لبريخت في القرن الماضي، وهي نظرية تقوم على جعل الأحداث اليومية العادية غريبة ومثيرة للدهشة والقلق ومحفزة على التفكير والتأمل.

من هنا يمكن القول أن نظرية المسرح وممارسته سادهما تصوران اثنان هما التصور الأريسطي والتصور البريختي، الأول يقوم على الإيهام بالواقع والتخييل الفكري، والثاني يقوم على اللعب والآداء، إلا أنهما يصبان في علامة مسرحية واحدة تستند إلى دوال مادية مجسدة على خشبة المسرح من جهة ومراجع تخييلية تستند إليها الحكاية المسرحية المعروضة من جهة أخرى.

المتفرج هنا يدرك العلامة الواحدة على أنها تنتمي إلى عالمين مختلفين، لكنهما متداخلان، عالم الوجود الذي ينتمي إلى عالم الخشبة الشاخص وعالم التخيل المجسد لمرجع الحكاية. هذه المراوحة بين الواقع والتخييل في إدراك المتفرج للعرض استعارتها أن إيبرسفيلد من مصطلح " النفي" لفرويد. وحتى تجلي أن إيبرسفيلد مفهوم النفي الذي يستند عليه التلقي المسرحي، تقوم بالتمييز بينه وبين الإنكار، "فإذا كان النفي يقوم على التعرف والاعتراف بانتماء مرجع العلامة إلى عالمين: عالم الواقع الشاخص وعالم التخييل، فإن النفي يقوم على انكار وجود العلامة نهائيا، ولا يمكن من ثم أن نعثر له على صياغة لغوية مناسبة، وكل صياغة لغوية توضع له لن تخلو من اعتباط"(07).

ولتوضيح ملامح العلامة المسرحية لا بد أن نستحضر الممثل كجسد وصوت كوجود مادي شاخص في عالم الخشبة والشخصية الورقية لما تحمله من أفكار ورؤى سابقة كمرجع الحكاية، نستنتج أن الممثل هو أيقونة أساسية في الفعل المسرحي نظرا لعلاقة التشابه التام بين الممثل والشخصية حيث أن الأيقونة تُحيل العلامة إلى موضوعها عبر علاقة المشابهة، مُحاكيةً موضوعاً مادِّيًّا أو ميتافيزيقياً، كما في الصُّور الفُوتوغرافية والمجسَّمات والتماثيل، وكذلك كصُورة العنقاء في الرُّسوم والاستعارات وغيرها، وقد تكون الأيقونة مسموعةً لا مُصوَّرةً، «مرئية»، كما هُو الحال في الصوت المسجَّل لشخصٍ ما، فهُو أيقونةٌ تُحيل على الأصل"(08). وقد وافق على هذا الرأي باتريس بافيس من خلال دراسته "مشكلات سيميولوطيقيا المسرح" إذ يرى أن لغة الممثل هي لغة إيقونة لمشابهتها وتساويها مع لغة الشخصية الورقية، لكن البعض الآخر سار خلافا لهذا الرأي من بينهم كير إيلام الذي يرى أن الممثل لا يجسد أيقونة، لأن التشابه بينه وبين الشخصية ليس تشابها تاما كما تقتضيه أيقونة بيرس، ويستشهد في ذلك "بالغلام الذي يمثل دور المرآة في المسرح الإليزاباتي، أو الممثل الذي يقوم بدور الإله في المسرح اليوناني، ويرى – كير إيلام– أن المسرح الإيهامي يشجع متفرجيه على أن يرو العرض على أنه صورة مباشرة للعالم الدرامي، بينما أنواع أخرى من المسرح تستخدم الشكل البياني والاستعارة، وفيها لا نرى تشابها إلا بالمعنى العام بين العلامة والشيء(09).

أمام هذا الجدل القائم بين من يعتبر الممثل كأيقونة في الفعل المسرحي ومن ينكره عليه، فالثابت تقريبا أن مفهوم الأيقونة يتجسد خاصة في المسرح الطبيعي أو الواقعي، شريطة توفر التشابه من داخل الفعل المسرحي وليس من خارجه كما سبق وأن أوضحناه من مفهوم الأيقونية البورسية – نسبة إلى بورس– .

ج. تقنية العمل المسرحي

لغة الحوار في الفعل المسرحي تختلف عن لغة الحوار في أي جنس آخر من الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة، لأ ن طبيعة الفعل المسرحي تقتضي أن ينتج صورة حركية وانفعالية مدعوم بنص مرافق له يكمن في جملة (الإرشادات والتقنيات) التي يضعها الكاتب الدراماتورجي بين قوسين لتمييزها عن الحوار، إضافة إلى ضرورة تضمن لغة حوار المسرح على ظروف الزمان والمكان وأسماء الإشارة وضمائر المتكلم والمخاطب التي تعين "هنا" و"الآن" الموضحة كونه "تشخيص لتجربة في الواقع بما يحمله هذا الأخير من تناقضات صارخة، وتمثيل للكلام في العالم، بما يقوله الإنسان عن نفسه و عن العالم، وبالإحساس الذي يثيره في غيره. باختصار شديد نقول إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات قد يتعذر على المؤلف التصريح بها. – كونه– يسعى إلى إقامة علاقة بينه وبين الجمهور أو القارئ، إذ يجعل الخطاب بينه و بين الجمهور ممكنا في:

– علاقة مباشرة بين الشخصيات والممثلين، حيث يكون الخطاب مباشرا.

– علاقة غير مباشرة بين المؤلف والجمهور، و يكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر، و يصاغ غالبا بطريقة تلميحية"(10).

بالرجوع إلى ما سبق، نجد أن أدوات المسرح ليست أدوات لغوية فحسب، بل إن هذه الأخيرة بعد أن تمتزج بالحوار داخل العمل الدرامي تصبح جزء من علامات العرض المسرحي وعنصرا مهما من العناصر التي يؤديها الممثل، إضافة إلى العناصر الأخرى الداعمة لها كالنغمة والنبرة والإيماءة التي لا يشير إليها الكاتب الدراماتورجي بالشكل المباشر وإن كان يشير إليها تلميحا او تصريحا من خلال الإرشادات المسرحية، وبهذا الخصوص يقول فلتروسكي: " في المسرح تتحد وتتصارع أنظمة العلامات اللغوية تلك التي تطرأ على النص مع التمثيل الذي ينتمي إلى أنظمة علامات مختلفة... لهذا فإن الوظيفة العامة للدراما في تشكيل سيميوطيقيا المسرح تتضح فقط بواسطة وسائل التوازن بين نظامين من العلاقات... هما اللغة والتمثيل"(11)

المتأمل في عنصر الممثل كعلامة في الفعل المسرحي منذ النشأة وإلى اليوم يلحظ أن هناك فرقا جوهريا بين ممثل ما قبل مدرسة ستانسلافسكي وبرشت وما بعدها، يكمن هذا الفرق في مدى الاهتمام الذي حضي به الممثل فيما بعد ظهور المدرسة الآنف ذكرها، خصوصا وأن ستانسلافسكي صاحب أهم مدرسة في فن (التمثيل)، كما أنه قد تصادف مع رواج المنهج البريشتي الثائر على واقعه المعيش يرى أن هناك وضعيات (...) لا يقع تقييمها بين علامتي جيد ورديء بل بين علامتي "صحيح" وغير "صحيح"(12).

لذا فقد اختط بريشت لنفسه منهجا فنيا يتعارض مع المنهج الأريسطي الذي يقوم على الواقع والخيال بمنهج يعتمد على الآداء واللعب قاصدا من خلاله المحافظة على يقظة المتفرج طوال العرض تلخيص المضمون الآتي ثم موقع الحوار الأمر الذي بدأ معه الاهتمام بشخصية الممثل ليس من خلال العناصر الداعمة لها فحسب وإنما من خلال سلوكها وأزيائها ومكياجها، وحتى يتحقق لها مقتضى الحال المطلوب

لا بد من تهيئة شخصية الممثل لاستيعاب الارشادات والتوجيهات المناسبة، كما أنه يجب ان يكون "الممثل واعيا ومثقفا ويعتمد آلية تمثيل متطورة ولا يكون متخشب لاحياة فيه، و أن يكون يقضا وحساسا وغير اندماجي.. أن يراقب نفسه اثناء العرض حتى لايسبق الشخصية ولا يتخلف عنها وان يتمتع بخيال خصب وان تكون مخيلته خصبه ويستطيع ان يسبر غور الشخصية التي يراد تمثيلها وذلك بالتعرف الجيد على كل الابعاد التي تتمتع بها تلك الشخصية كما في (البعد الطبيعي البعد الاجتماعي البعد النفسي) وعليه ايضا ان يعي تاريخ الشخصية وتطورها في مراحلها الإنسانية"(13).

الأداة داخل العمل المسرحي لا تؤدي دورها في قراءة الفعل المسرحي إلا إذا ارتبطت بالتقنية المسرحية باعتبارها علامة دالة على خطاب ما، فالتقنية مهما كانت موغلة في القدم فإنها تنتمي إلى أعراف أو إلى فنون وثقافات ومن ثم فإنها تأتي إلى النص "محملة بآثار خطاباتها التي اكتسبتها في الماضي، ولكنها في الوقت نفسه لا تحتفظ بمعنى ثابت لها، أو بدلالة ثابتة "لا تاريخية" بحيث إذا استخدمها كاتب آخر تظل لها الدلالة نفسها التي كانت لها في الماضي"(14).

العلامة المسرحية لا توجد في كل تقنية من تقنيات الخشبة على حدة وإنما توجد في تكامل مختلف التقنيات من خلال علاقات الترابط فيما بينها، فالديكور لا يعمل بمعزل عن قطع الاكسسوار ولا حتى الإضاءة وغيرهم، وإنما تفاعل الجميع في تناسق وانسجام هو من يكشف عن العلامة المسرحية، فشخص يحمل مسدسا لا يحمل دلالة إلا إذا ربطنا ذلك مع لباس شخصية الممثل ونبرة صوته وحركاته بل وحتى بالديكور والإضاءة، أي ربطه بعصر تاريخي معين أو مكانة اجتماعية بذاتها أخرى ذات صلة.

العلامة المسرحية تختلف عن العلامة الأدبية لاختلاف طبيعة العملين، العلامة المسرحية لها صفة الرمز، وهي عادة تقوم على تقنية الفعل المسرحي، وهي في ذلك نابعة من أن المسرح ولد "مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية"(15) وبما أن العمل المسرحي يقوم على المراوحة بين النص والعرض، فقد يجلي النص المسرحي الجوانب التقنية النظرية المرتبطة معه وقد يتوقف عند حدود الاشارة تاركا حرية اختيار التقنية المناسبة للمخرج باعتباره منفذا للعرض.

بداية المشهد ونهايته في النص المسرحي عادة ما يتم توضيحها من خلال عناوين جانبية، لكن العرض المسرحي يغفل ذلك خاصة إذا كان يعتمد على الخيال، وعلى العموم فإن العرض المسرحي يبدأ بإشارة ما، تعد بمثابة إعلان بدأ العرض مثل إظلام الصالة، الموسيقى، رفع الستائر..

من القواعد المتفق عليها أن مساحة التمثيل لا بد أن تكون ملائمة للعب التمثيلي الذي يتطلبه الاخراج المسرحي، الممثل نفسه يخضع لشروط فلا يسمح له بترك الخشبة خالية تماما خاصة أثناء خروج ممثل ودخول ممثل آخر لكون ذلك يعتبر خللا في تتابع الأحداث وتزامنها.

كما أن للحركة التي يوظفها الممثل في أدائه التمثيلي تلعب دورا أساسيا كونها تجسيدا لتجربة الإنسان، وقد استخدمها هذا الأخير منذ القدم لتطوير مفاهيمه الدلالية، وبمرور الوقت أرفقها بالقول لإيقاظ الشعور لدى المستمع، وهكذا اتخذ الانسان من حركاته سبيلا ليعبر من خلالها عن حالات كثيرة خاصة ما يتعلق منها بالجوانب النفسية الفطرية في الانسان كالخوف، والفرح، والحزن، فالحركة والإيماءة تكشفان عن ذاتية الإنسان أكثر من كشف الكلام لها، ومن خصائص الحركة بحسب ما يرى علماء النفس أنها تخلق الانسجام والتناسق بين العقل والروح، ومن ثم فإن دور الحركة داخل العرض المسرحي له قيمة كبيرة، فمن خلالها يستطيع الانسان التعبير عن الجمال وأن يسمو به، لكن ليس معنى ذلك ابعاد النص، وجود هذا الأخير في العمل أكثر من ضروري فحتى Le mime الذي يعتمد على الحركة والإيماء، – إذا اعتبرناه مسرحا – لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه وبهذا الخصوص يقول جان دوفينو: "استخدم الإنسان اللغة لكي ينشيء صلة بينه وبين نفسه، وبين الآخرين، ومتى حاول الاتصال حول الصراعات التي تمسه، فإن اللغة لا تكون مجرد أداة، بل هي إحدى تجليات الكائن من حيث هو تجربة حية، وعلامة نفسية تصلنا بالعالم الذي نسكنه"(16).

الهوامش

01. آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة، 1994، ص: 282.

02. عبد المجيد شكير: المسرح وأنساق التواصل المسرحي، موقع مجلة نزوي الالكترونية (أدبية ثقافية فصلية) العدد: 12 alkhashabamagazine@gmail.com

03. عبد المجيد شكير: المسرح وأنساق التواصل المسرحي، موقع مجلة نزوي الالكترونية (أدبية ثقافية فصلية) العدد: 12 alkhashabamagazine@gmail.com

04. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997 مصر، الطبعة الأولى سنة 2005، ص: 27-28.

05. حازم شحاتة: لفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 30.

06. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01 : 2006، المملكة المغربية، ص: 140.

07. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 141.

08. عبد الله حمود الفقيه: السيميائيات بين بيرس ودوسوسير، موقع إلكتروني الثورة" يومية سياسية جامعة تأسست عام 1962. althawranew.net

09. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 38-39.

10. عمر بلخير: مدخل إلى دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نوذجا)، موقع إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية – http://insaniyat.revues.org

11. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 41.

12. علاء عبد الهادي: مئة عام على ميلاد بريشت، موقع مجلة نزوي الإلكترونية (مجلة أدبية ثقافية فصلية) العدد 18 – alkhashabamagazine@gmail.com

13. المرجع نفسه.

14. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 47.

15. الدكتور جميل حمداوي: المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل (موقع الكتروني)

16. عبد الناصر حسو: التواصل في العرض المسرحي، موقع الثورة " تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر"– ملحق ثقافي– E – mail: admin@thawra.com

قائمة المصادر والمراجع

1. آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، إصدارات مهرجان القاهرالدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة، 1994.

2. جميل حمداوي: المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل (موقع الكتروني).

3. حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997 مصر، الطبعة الأولى سنة 2005.

4. عبد الله حمود الفقيه: السيميائيات بين بيرس ودوسوسير، موقع إلكتروني الثورة "يومية سياسية جامعة تأسست عام althawranew.net.1962

5. عبد الناصر حسو: التواصل في العرض المسرحي، موقع الثورة " تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر"– ملحق ثقافي– E – mail: admin@thawra.com

6. عبد المجيد شكير: المسرح وأنساق التواصل المسرحي، موقع مجلة نزوي الالكترونية (أدبية ثقافية فصلية) العدد: 12 alkhashabamagazine@gmail.com

7. عمر بلخير: مدخل إلى دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نوذجا) موقع إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية– 8http://insaniyat.revues.or. علاء عبد الهادي: مئة عام على ميلاد بريشت، موقع مجلة نزوي الإلكترونية (مجلة أدبية ثقافية فصلية) العدد 18 – alkhashabamagazine@gmail.com

9. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع المملكة المغربية ط 01 : 2006.