من أجــل مقــاربة جمــالية
للخطاب المسرحي

د.عبد المجيد شكير
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين
الدار البيضاء ــ المغرب

حول الخطاب المسرحي:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟..ما هي العناصر التي تشكله؟..ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى الخطاب الأدبي عامة؟...وهناك مجموعة من الأسئلة المركزية المماثلة التي تسعفنا في الإحاطة بمفهوم الخطاب المسرحي، وتحمل إجاباتها محاولة تحديده وتعريفه، لكنها، مع ذلك، مجرد أسئلة تقريبية من هذا الخطاب ومكونات تشَكُّله، وبالتالي، فمحاولة تقديم تعريف جامع له غير ممكنة، ولا تتعدى حدود المقاربة التي تختلف، بدورها، باختلاف زوايا النظر التي نقارب بها الخطاب المسرحي، وحسب المرجعيات التي نستند إليها لأجل تقديم هذه المقاربة، ومع ذلك سنحاول، على الأقل، الإمساك بعناصر تميزه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن باقي الأنماط الخِطابية.

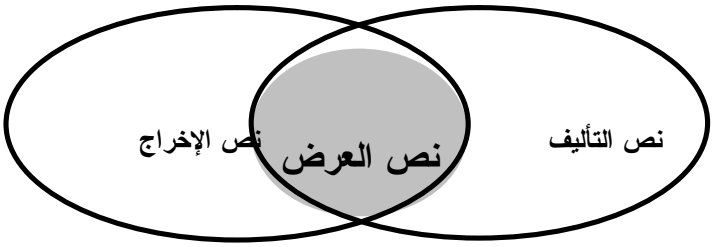
إن للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله، "وفي كونه فنّاً مفارقا، بل يمكن أن نذهب بعيدا وننظر إليه على أنه فن المفارقة نفسها، هو إنتاج أدبي وتمثيل مادي، سرمدي متجدد ومُعَاد إنتاجه، ولحظي ثابت وقار إنتاجه"(1). وهو بذلك مجموعة من العلامات **Signes** التي تنقسم إلى علامات لسانية وأخرى غير لسانية، وتنقسم غير اللسانية، بدورها، إلى علامات سمعية وأخرى بصرية، وينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة هي ما يمكن تسميته بالخطاب المسرحي، ولتمييزه عن الخطاب الأدبي، يصوغ رولان بارث **Roland Barthes** جوابا في كتابه **Essais Critiques** حين يقول متحدثا عن الخطاب المسرحي: "إننا، إذن، بصدد تعددية صوتية **Polyphonie** إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح **La Théâtralité**: سُمْكٌ من العلامات"(2)، إن الخاصية المميزة، إذن، هي خاصية التمسرح، التي تتشكل من تكثيفٍ للعلامات الدالة سواء عن طريق الإيحاء **Connotation** أو التعيين / التقرير **Dénotation**، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانية والسمعية والبصرية. الشيء الذي يجعل من العرض المسرحي علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي، وجسد الممثل، والديكور، والأكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج...أي أن كل المكونات تشتغل باعتبارها علامة، فــ"في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية"(3).

وإذن، فإن هذا التكثيف من العلامات الذي يؤسس خاصية التمسرح المميزة للخطاب المسرحي، هو ما تبدو ملامحه في النص والعرض المسرحيين على حد السواء، فهو لا يتحقق إلا داخلهما، وهذا ما حذا بآن أوبيرسفيلد إلى القول: "يتشكل الإنجاز المسرحي من

مجموعة من العلامات تتمفصل إلى مجموعتين صغيرتين، هما: النص (ن) والعرض (ع)"(4)، وهو القول الذي يتقدم بنا نحو الطريقة التي يتوزع بها سُمّكُ العلامات على العناصر التي تشكل الخطاب المسرحي، حيث نجد:

- نص التأليف : وهو مجموعة من العلامات اللسانية، يعتمد الاستعمال النوعي للغة أداة في التعبير.
- نص الإخراج: وهو مجموعة من العلامات السمعية ــ البصرية، يعتمد توظيف الأنظمة السينوغرافية خاصيةً في التعامل مع نص التأليف، وفي التواصل مع المتلقي.

ومن مزيج المجموعتين النصيتين (نص التأليف **Le Texte** / نص الإخراج **La Partition**) يحصل نص ثالث هو نص العرض **La Représentation**، ويمكن توضيح ذلك عن طريق الترسيمة التالية:



وهي ترسيمة توضح العلاقة بين المجموعات الثلاث، وتحديدا بين النص والعرض باعتبارهما قطبي الخطاب المسرحي، وتتضح هذه العلاقة أكثر من خلال آن أوبيرسفيلد حين تؤكد أن: "النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي والتلفظي، له تواجد مزدوج، فهو ــ أولا ــ يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه"(5).

<u>حول أنساق التواصل/ التلقي المسرحي:</u>

إن الحديث عن التواصل المسرحي هو محاولة للاقتراب من خصوصية أخرى للخطاب المسرحي تميزه عن باقي الأنماط التواصلية في المجال الإبداعي.

لقد انتبه أغلب الدارسين إلى أن جوهر كلمة مسرح يكمن في مظهر نوعي، وهو وجود عنصرين متمايزين يشكلان أساس المسرح هما: الممثل والمتفرج، "وإذا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء"(6)، ويؤكد إيريك بنتلي **E.Bentiley** مضمون ما ذهب إليه ريتشارد سوثرن **R. Southern**، ويصل إلى خلاصته نفسها، ذلك أن "التعريف البسيط للمسرح هو أن **A** يلعــب دور **B** بينما **C** يتفرج"(7)، وهناك مقاربات أخرى تزكي هذا التصور، كالتحليل الأنثروبولوجي لدافيد كول **David Cole** الذي يؤكد الجدلية نفسها عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة إليه المسرح مكان روحاني حيث يتجابه عالمان، عالم الممثل الذي يمثلنا، وعالم المشاهد الذي يلاحظ، وهذان العالمان المنفصلان هما ما يشكل المسرح ولكن عبر تقابلهما وتجابههما، "ففي مقابل الممثل، نستطيع أن نقف على الخصائص الجماعية للجمهور"(8).

إلا أن ما وقف عنده **BENTLEY** و**SOUTHERN** و**COLE** لا يعدو أن يكون المظهر الخارجي للتواصل المسرحي، أي التواصل المتحقق بشكل مرئي بين الممثل والمتفرج، على أن هناك أنساقا تواصلية أخرى على امتداد الإنجاز المسرحي(9)، فلئن كان المسرح يشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الإبداعية الأخرى، فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري، مثلا، تواصلا بسيطا **Simple**، بحيث يكون الروائي أو الشاعر في دور المرسل **Emetteur** والرواية / الديوان يشكل الإرسالية **Message** والقارئ /القراء في وضعية المستقبل **Récepteur**، فإن التواصل المسرحي تواصل مركب **Composée** ومتعدد في مرسليه وإرساليته ومستقبليه، فمرسلو الإرسالية المسرحية يظهرون على امتداد لحظات الإنجاز الفني للعمل المسرحي، فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (ويمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب وكل تمظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلا مرئيا **Emetteur Visible**، وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات أو خطابات: خطاب النص الدرامي حيث الحوارات **Les Dialogues** والإرشادات **Les Didascalies**، ثم خطاب نص الإخراج **La Partition** حيث تسجل تفاصيل اللعب والإنجاز الركحي **Scénique**، فخطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من كلمات ولكن أيضا من حركات، وأكسسوارات، وأصوات، وأضواء؛ وعلى مستوى وضعية التلقي نجدها أيضا وضعية مركبة / متعددة ، فهناك المخرج بوصفه متلق للنص الدرامي، والممثل باعتباره متلق لنص الإخراج، ثم المتفرج باعتباره متلق لنص العرض(10).

نجدنا إذن أمام تواصلات مسرحية، وليس أمام تواصل مسرحي واحد، أي أمام أنساق تواصلية مسرحية متداخلة فيما بينها تنتج التواصل النهائي مع المتلقي، يمكن اختزالها في ثلاثة أنساق تواصلية أساسية، في مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج الذي تساهم في تشكيله الدراماتورجيا من حيث كون الإخراج إعدادا دراميا للنص المسرحي، ومن حيث كون الدراماتورجيا تقف في هذه النقطـــة التي يمر فيها النـــص من مستـــوى الأدبيـــة **La Littérarité** نحو التمسرح **La Théâtralité**. والنسق التواصلي الثاني هو الذي يتشكل من علاقة المخرج بالممثل، ولا تخفى أهمية هذا النسق من حيث كونه وسيلة إبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب **Le Jeu** الذي يقترحه الإخراج. ثم أخيرا النسق التواصلي الذي يشكله الممثل في علاقته بالشخصية، فهناك سياق تخييلي بين الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا **Etre de Papier** والممثل باعتباره الصورة المشهدية **La Figure Scénique** ذات الوجود المادي الحقيقي، وتكمن أهمية تأسيس هذا النسق في الدور الذي يلعبه في صنع الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها من طرف الممثل. وتتداخل هذه الأنساق التواصلية الثلاثة لخلق وضعية التلقي العامة بين الحركة المسرحية بوصفها إنتاجية دالة، والأثر الجمالي الذي تثيره لدى المتفرج بوصفه مدلولا لا يتحقق إلا في التلقي؛ وبذلك يتحقق التواصل المسرحي التام بين أطراف الفرجة / العرض.

بعد هذه التوطئة المفاهيمية العابرة لأجل إجلاء خصوصية الخطاب المسرحي، يظهر جليا أن حيفا كبيرا يلحقه على المستوى النقدي في درسنا العربي، من حيث كونه عرضة لتهجير المناهج والمصطلحات من حقول إبداعية وفكرية أخرى (خارج مسرحية) وإسقاطها

عليه بشكل ميكانيكي، الشيء الذي قوض فاعلية هذه المناهج، وحدّ من كفايتها في استجلاء عمق الخطاب المسرحي وسمته المميزة، التي تقوم على تركيبية نص/عرض، و خاصية التمسرح **La théâtralité** التي تقوض مساحة الأدبي فيه، باعتبار هذه الأخيرة كانت في الغالب ذريعة تبرير مناهج ومصطلحات النقد الأدبي. أو تتجاوزها إلى مناهج ومصطلحات حقول معرفية أخرى، فالممارسة النقدية التي كانت سائدة هي تلك التي تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، تمتح أدواتها ومفاهيمها ومناهجها من حقول أخرى (السوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس...) وتسقطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها حول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقا من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لأجل رصد العلاقة بين العمل المسرحي والحياة الاجتماعية، فكانت النتيجة أنها عجزت عن إثبات تجانسها بوصفها إطارا نظريا يشكل مرجعية في القراءة والتحليل، وعن قدرتها على تحقيق الكفايات اللازمة لإدراك مكونات الخطاب المسرحي. لذلك، بدا من الضروري تحويل هذه الممارسة النقدية الخارجية إلى نمط نقدي يهتم بالداخلي في الظاهرة المسرحية، ظهر النموذج النقدي الذي يحاول الاشتغال على مكونات الخطاب المسرحي التي تؤسس بنياته الداخلية، وعناصر تركيبه المتعددة وغير المتجانسة، وتتمثل إيجابية هذا النموذج النقدي في كونه جعل الظاهرة المسرحية هدفا وغاية، أي أنه نمط يشتغل على المسرح لذاته لا لغيره، انطلاقا من الاهتمام بداخلية النتاج المسرحي ومكوناته، وطرائق تمسرح **Théâtralité** هذه المكونات، وأشكال بنينتها **Structuration**، بالاعتماد على خلفية نظرية مؤسسة على ما وصلت إليه الجهود النقدية في قراءة العرض المسرحي، وهي الجهود التي تنطلق من تصورات تدرك خصوصية الخطاب المسرحي، وبالتالي، خصوصية قراءته، وترتهن، في الغالب، إلى سيميولوجيا المسرح. وقد انتعش هذا النموذج النقدي بسلاحه الأكاديمي، لأنه ترعرع في أحضان الدرس الجامعي حيث الموضوعية المفتقدة ــ في الغالب ــ في النقد الانطباعي التذوقي والنقد الصحفي. وهذا التحول من ممارسة نقدية خارجية للظاهرة المسرحية إلى ممارسة تهتم بالخطاب المسرحي انطلاقا من بنياته الداخلية قد رشّد، ولا شك، العملية المسرحية، ووجّه اهتمامها إلى إدراك أهمية البعد الفني الجمالي في الإبداع المسرحي. من هنا كان لابد من مقاربة جديدة للإنجاز المسرحي تراعي كونه ممارسة جمالية أساسا، تحمل مضمونا فكريا وبعدا إيديولوجيا، لكن ضمن صوغ فني جمالي يشكل الشرط الإبداعي ليكون العمل جديرا بتسمية "إبداع مسرحي". وبالتالي، تصير الحاجة ملحة إلى مقاربة جمالية للخطاب المسرحي، التي صار لها أكثر من مبرر.

ولعل في مقدمة هذه المبررات السؤال الفني/ الإبداعي في الممارسة المسرحية، فبعد أن كانت هذه الأخيرة تنتصر للمضمون الفكري والبعد الإيديولوجي من حيث ارتباط المسرح بالقضايا الساخنة (القضية الفلسطينية واللبنانية، الواقع الاجتماعي المرير بصراعاته ومعاناته)، والاهتمام المركز بها على حساب الصنعة الفنية، الشيء الذي حول العمل المسرحي في كثير من الأحيان إلى الهتاف المباشر والسقوط في الخطابية الشِّعارية القائمة على الاحتجاج. وهو ــ على كل حال ــ ارتباط مبرر بضرورة الإخلاص للمرحلة

والشرط التاريخي والموضوعي الذي حددها؛ فإن تواتر هذه التجارب وتزايد التركيز على العنصر الفكري الإيديولوجي قد أفرز نزوعا نحو ممارسة مسرحية مغايرة تقترب من شروط الصنعة الفنية وأدواتها، فكان ذلك إيذانا ببداية الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي.

ثاني هذه المبررات هو سؤال التلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية، فقد انتقل من صيغة "ماذا يقول العرض المسرحي؟" إلى صيغة "كيف يقول العرض المسرحي؟"، أي الانتقال من الاهتمام بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني والصوغ الجمالي. وهذا الانتقال من سؤال الـــ"ماذا" إلى سؤال الـــ"كيف" يعكس تحولا في شروط التلقي والخبرة الجمالية التي كان لها، بالطبع، انعكاسها وتأثيرها على تحول الممارسة النقدية، وتوجُّهها، بالتالي، نحو الاهتمام بالبعد الجمالي العرض المسرحي.

وثالث هذه المبررات التي يمكن اعتبارها عاملا في تبني المقاربة الجمالية، فيرتبط بما يمكن تسميته بـــ"حركة المخرجين"، التي شكلت منعطفا في بلورة الاهتمام الجمالي وبروز تمظهراته في الاشتغال المسرحي، فظهور جيل جديد من المخرجين يمتلك رؤى إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي، وإعادة كتابة وإعداد له، بتحطيم قيوده المسكوكة وملء ثغراته وبياضاته المتعمدة؛ قد ساعد على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، ورسم، بالتالي، الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو، في جوهره، تمثل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطا في الفرجة المسرحية. وهذا ما شكل المادة الأساسية للمقاربة الجمالية.

مقومات المقاربة الجمالية:

تتأسس المقاربة الجمالة على رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، والتي يمكن تحديدها في أربعة عناصر أساسية تشكل عصب الإنجاز المسرحي، هي: الفضاء المسرحي L'Espace Théâtral، والأدوات التقنية التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافية Les Systèmes Scénographiques (الإضاءة، الديكور، الأشيـــاء، الموسيقى، الملابس)، والتمثيـــل Le Jeu، ثم الكتابة الدرامية L'Ecriture Dramatique (أو ما يعرف بالنص المسرحي). وهي المستويات المركزية في استجلاء البعد الجمالي في الإنجاز المسرحي نظرا لتكاملها من جهة، ونظرا للتراتبية التي تميزها من جهة ثانية؛ فهي تأتي متسلسلة تسلسلا منطقيا عندما نفصلها عن بعضها البعض أثناء عملية التحليل، ذلك أن التلقي الأول للإنجاز المسرحي يضعنا بشكل مباشر أمام فضاء مسرحي يتكون من مجموعة من العناصر التقنية التي تؤثثه من ديكور وإضاءة وأشياء...يعبره ممثلون يؤدون أدوارهم وهم يتلفظون مجموعة من الحوارات المتبادلة التي هي في الأصل عبارة عن نص مسرحي أو كتابة درامية، أي أن "العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات غير المتجانسة (التي يمكن أن تتجه إلى كل حواس المتلقي) يمكن تقطيعها إلى نصوص جزئية: الفضاء، والأشياء، والتمثيل (الذي يشمل الكلام الملفوظ من طرف الممثلين)"(11). وهذا ما تؤكده آن أوبيرسفيلد أيضا، لكن من منظور وضعية التلقي؛ حيث ترى أن المتلقي في مشاهدته للعرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن

طريق الامتلاك أيضا. الشيء الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره "عالما ممكنا" بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، وبين الخشبة والقاعة من جهة ثانية ، والأشياء **Les Objets** وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجا لخطاب كلامي وإشاري، يستدعي بالضرورة نسقا رابعا من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي(12). وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الإنجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وبالتالي، فهي مجال تمظهر الاشتغال الجمالي الذي تراهن المقاربة الجمالية على الكشف عنه.

3ـــ1. جمالية الفضاء:

يعتبر مفهوم الفضاء ـــ بمعناه العام ـــ من المفاهيم التي يصعب تحديدها لأنه يأتي في تقاطع مجموعة من الحقول المعرفية، تكتنفه صعوبات كثيرة من حيث كونه عنصرا مركبا **Composé** يتمظهر من خلال مستويات متعددة: معمارية وسينوغرافية ودرامية؛ وبذلك فإنه يجمع بين فضاء ركحي مرئي (مادي) وفضاء خارجي غير مرئي (تخييلي)، كما يقابل بين المُدرَك **Perceptible** وغير المُدْرَك. ومن حيث كونه أيضا "حقيقة معقدة **Complexe** تُبنى بطريقة مستقلة، فهو ـــ في الوقت نفسه ـــ محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية، ولنص مسرحي (أدبي)، ثم إنه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور"**(13)** مما يعني أن مقاربته ليست بالأمر السهل، لأنه يفرض استيعاب النسق العام الذي تنتظم وفقه عناصر مكان الحدث المسرحي، وكذلك ضبط العلاقات والروابط التي تتأسس من تلقاء ذاتها أثناء العرض المسرحي بين ما يقدمه/ يعرضه الممثل وما يستقبله/ يدركه المتفرج، أي العلاقة التي يبنيها العرض بين الركح والقاعة. ثم ـــ أخيرا ـــ من حيث كونه متعدد الأبعاد **Multidimensionnel** يفرض الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته المتجلية في طريقته النوعية في الإرسال والتلقي.

ومن جهة أخرى، فإن هناك صعوبة أكبر تتمثل في الالتباس الذي يبدو بينه وبين المكان **Le Lieu**، ذلك أننا "عندما نتحدث عن الفضاء المسرحي (...) نجد على الأقل ثلاث إمكانيات:

1- المكان المسرحي (المعمار).

2- المكان الركحي **Scénique** (السينوغرافيا).

3- الفضاء الدراماتورجي (الاستعمال الخاص للمكان الركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك)"**(14)**.

مع كل هذه الصعوبات التي تحول دون تقديم تعريف ضابط لمفهوم الفضاء المسرحي، فإن هذا الأخير يشكل دائما الحيز الاستثنائي الفارغ كما يحلو لبيتر بروك **P.BROOK** أن يسميه**(15)**. الذي لا يكتفي بأن "يوحد بين الممثلين والمتفرجين في علاقة حية (نحن/ الآن/ هنا) فحسب، بل كذلك آلية تشكيل هذا الفضاء التخييلي والمرئي دراميا ومسرحيا"**(16)**. وهو المكون الذي يرى فيه السيميائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه تحليل المسرح، "فكل شيء في المسرح يمكن أن يُقرأ ويُفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره "مكانا" (ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية"**(17)**.

ألا تكفي هذه الاعتبارات لكي يحتل مكون الفضاء المسرحي درجة الأولوية في المقاربة عن باقي المكونات المسرحية؟..فما من تمسرح يمكن أن يتحقق إلا باعتبار ماديته **Sa Matérialité** التي لا تتجسد، بدورها، إلا في الفضاء حيث تتحرك العلامات وتتفاعل كل عناصر التركيب المسرحي، ويتواصل المرسلون مع المتلقين لجعل العرض لحظة لقاء حي. فلأنه المجال الذي فيه "تُنتج وتولَّف وتُدرك علامات العرض، يشكل الفضاء المسرحي أول نص جزئي يجب أخذه بعين الاعتبار، والذي ــ انطلاقا منه ــ يمكن أن تُحلل العلاقات التي تُنسج بين كل العلامات الركحية. فمنه، إذن، يجب أن تكون البداية**!"(18)**.

إن عنى مفهوم الفضاء المسرحي، وتعدد أطرافه، جعله موضوع مقاربات متعددة، في مقدمتها المقاربة الجمالية، باعتبارها مقاربة تحدد زاوية رصد الاشتغال الجمالي في المسرح على مستوى التفضيء. في هذا الإطار يمكن للمقاربة الجمالية أن تقف عند مختلف الاقتراحات التي ارتآها المخرجون أشكالا جمالية في التأثيث الفضائي. ولعل أهم أشكال التفضيء التي تجليها المقاربة الجمالية هي أشكال ثلاثة، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي.

- **الفــراغ:**

الفراغ في الفضاء، أو ما اصطلح عليه بالفضاء الفارغ أصبح ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه ــ في أحسن الأحوال ــ إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة، وبالتالي، تجاوز كل ما يمكن أن يكون محاكاةً لمكان من العالم الواقعي (يمكن الإشارة مثلا إلى حلم كوبو **Copeau** "بمنصة عارية"، وجهود مايرخولد **Myerhold** في تجاوز التجسيد وتعويضه بالمعادلات البنيوية للبنيات النصية الكبرى على غرار ما قامت به التكعيبية في مجال التشكيل...)، فكان أهم عنصر جدة في المسرح الحديث هو توسيع الفضاء الركحي نحو الفراغ الممكن.

لقد وجد مفهوم الفراغ مكانه في المسرح بامتياز، وبالتالي تم تبنيه في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلائها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي. وعلى مستوى آخر فإن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي وتقود إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

- **التجــريد:**

غير بعيد عن مفهوم الفراغ، ومرونته التعبيرية، نجد التجريد أيضا، الذي يلازم الفراغ أحيانا **[فضاء مسرحي تجريدي فارغ]** ويتساوق معه أو يتمم وظائفه أحيانا أخرى. التجريد مرتبط بتحول عميق في الرؤية المسرحية التي لم تعد متحمسة للشكل الطبيعي التقريري، من هنا أصبح صلبَ اللعبة المسرحية، إذ يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، لأنه (أي التجريد) عنصر يكثف الرموز والصور والتشكيلات، ويلعب دورا إيحائيا يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته. والتجريد في الفضاء المسرحي هو اقتراح فني جمالي لأن يُرى الفضاء في أبسط أشكاله، ومع

ذلك يؤدي وظائف متعددة على المستوى الدلالي والتواصلي. ويشي بوعي جمالي يرى في عنصر التجريد اختصارا للعنصر الواقعي في أقل اختزال ممكن بالاقتصار على ما هو جوهري، واكتسب عنفه التعبيري وقوته الإيحائية، من حيث كونه تغريبا لما هو واقعي في الاستعمال، حيث تصير قطعة من شبكة كافية لأن ترمز لسجن، وتصير قطعة ثوب بين عمودين كافية لأن ترمز لمنزل أو قصر،...

إن عنصر التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي قد فرضته أيضا ظروف فنية كانت ترى فيه نوعا من الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركية والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية، ففي لحظة حاسمة من لحظات المسرح تراجع النص الكلاسيكي ذو اللغة المضخمة والمباشرة لتحل محله كتابة مغايرة تنزع إلى التجريد واللغة المواربة والرموز الكثيفة، وتصنع عوالم غرائبية، ومع هذه التجارب لم يعد "التجريد نقيصة، وإنما رؤية وتوجه فني له خصوصياته الإبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة"(19).

- **العجـــائبي:**

العجائبي توليف بين عنصرين هما الغريب والعجيب، يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلم بها فهي عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة. وفي الحالين معا فإن العجائبي بانزياحه عن الواقعي الطبيعي يخلق، فعلا، العوالم الأكثر اقترابا من جوهر اللعبة المسرحية التي تقوم، أساسا، على تشكيل فضاءات لعبوية **Ludique** وتعبيرية تتجاوز المحاكاة الميكانيكية للواقع، والتقليد المباشر للطبيعة الذي كان المظهر المهيمن في التجارب المسرحية الكلاسيكية. ولقد وعى المسرحيون أهمية العنصر العجائبي في تأسيس الفرجة المسرحية الممتعة والمشوقة في آن، فبادروا في أكثر من تجربة إلى اعتباره عنصرا جماليا في تأثيث الفضاء المسرحي.

يُقدم الفضاء العجائبي جمالية خاصة تساهم في تشكيلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة **Superposables** ومتضافرة فيما بينها لتنتج علامات تقوم على التضيد بطريقة مفارقة تتميز بالغرابة، يزيد من غرابتها توزعها غير المتجانس على مساحة اللعب المسرحي حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وقد تمتد في الجمهور أيضا. أي إن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الأكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء **Les objets**، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين. وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير متجانس يضفي العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تنتجها.

3ـــ2. جمالية الاشتغال التقني:

إن وقوف المقاربة الجمالية على أشكال بنينة الفضاء المسرحي قد وضعتنا أمام كلية الإنجاز المسرحي، وفي الوضع الشامل الذي يتقدم به أمام المتلقي. من ثمة كان مكون الفضاء المسرحي العنصر المركزي في العرض الجدير بالأولوية في المقاربة. ولعل أهم تمظهر يُفترض فيه أن يكون جديرا بالمقاربة الجمالية بعد الفضاء مباشرة هو تمظهر الاشتغال التقني، أي الأدوات والأنساق التي تساهم في تشكيل الفضاء المسرحي من إضاءة وديكور وموسيقى وملابس...، فهي المؤهلة طبيعيا ومنطقيا أن تلي مكون الفضاء المسرحي.

إن اعتبارنا للاشتغال التقني وأدواته مادة أساسية في المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي، نابع من كونه اشتغالا مغايرا اكتسب أهميته الفنية والجمالية من حيث التحول الذي طبع العناصر التقنية على المستوى الوظيفي في الاستخدام، والوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إنارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، "فإضاءة لا تفعل شيئا إلا أن تنير، وديكور يكتفي بالتزيين، وملابس محدودة في الارتداء، هي كلها أشياء موجودة في الحياة، ولن تكون لها خصوصية ما على الخشبة"(20) ولكي تكتسب هذه الخصوصية يجب الوعي بقيمتها الجمالية والفنية على مستوى الاستخدام الوظيفي. باعتبارها عناصر مساهمةً في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد نبهت المقاربة الجمالية إلى الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه عناصر الاشتغال التقني، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، ونبهت أيضا إلى القيمة الفنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على العمل المسرحي، لذلك فالوقوف عندها في القراءة والتأويل مظهر أساسي في المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي.

إذا وقفنا عند عنصر الإضاءة مثلا، باعتبارها أهم مظهر من مظاهر الاشتغال التقني، فإن المقاربة الجمالية لا تعتبرها مجرد تقنية، بل أداة فنية تساهم في التركيب الجمالي للعرض المسرحي، تؤشر في كثير من الأحيان إلى وعي سيميائي يسخرها باعتبارها عنصرا دالا حاملا لمعنى في ذاته، بالإضافة إلى الصوغ الفني والبعد الجمالي. بفعل خصائص الإسقاط والكثافة والتكوينات والألوان. ومن أهم هذه التمظهرات الجمالية لاشتغال الإضاءة نجد:

ــ **الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضيء:** ويمكن تلمس اشتغال نظام الإضاءة على هذا المستوى في القدرة على أن تعدد الفضاءات داخل الركح المسرحي الواحد، سواء بواسطة التمييز بين فضاءين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقي، أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا **Multiplié** تنبثق عنه فضاءات مختلفة ــ ومتناقضة أحيانا ــ على امتداد العرض.

ــ **الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:** إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية **Ambiances Lumineuses** بأخرى، سواء باستعمال اللون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية. وهناك العديد من الأمثلة والنماذج المسرحية التي كان التفكير الأول فيها لحل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة وتحولاتها يتجه صوب الإضاءة، حتى غدا هذا النوع من الاستعمال هو الأبسط لنظام الإضاءة.

ــ **الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية:** إن فكرة الضوء "تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات"(21). لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية.

وتكاد المقاربة الجمالية أن تجلي تمظهرات الاشتغال التقني، بنفس القدر والعمق، فيما يتعلق بالديكور والملابس والمؤثرات الصوتية.....إن هذا الوقوف للمقاربة الجمالية عند التجليات الجمالية للاشتغال التقني في العرض المسرحي، تكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يؤكد أن أدوات الاشتغال التقني تمتلك من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع **Découpage** فني/ تقني. فآليات العرض التقنية هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف **Polyfonctionnels**، ومتعددة المعاني **Polysémiques**، ومتعددة الاستعمال **Polyvalents**، والأهم من هذا كله أنها تزاوج بين الدلالي والجمالي.

3ــ3. جمالية التمثيــل:

يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي، فإذا كان الفضاء بمختلف أشكال تأثيثه ومكوناته ينتج الحيز المادي للعرض، والإطار الذي تنتظم ضمنه العناصر السمعية والبصرية التي تساهم في تشكيلها الأدوات التقنية، فإن مفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات/ الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله. إنه عنصر التمثيل، فلا يمكن أن تكون هناك فرجة مسرحية في غياب التمثيل، وما ينتجه من حركات **Actions** وتحركات **Mouvements** وإشارات **Gestuelles**، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس موضوعاتي **Thématique** يأتي في شكل أحداث أو سرد يكون الممثل منبعه، وعلى أساس لعبوي **Ludique** ينجزه، أيضا، الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته ومن أجل إبراز دوره. وكل هذا يؤكد بالملموس مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية، لذلك فالمقاربة الجمالية تنظر إليه ليس باعتباره مجرد حامل للحوار **Un support de dialogue**، كما هو الشأن في الرؤية التقليدية للممثل، بل باعتبار التعددية الوظيفية **La polyfonctionnalité** التي تميزه. فوظيفته الأساس هي تمثيل شخصية درامية خيالية بطبعها، وتقريبها من ذهن المتلقي بكل ملامحها وأبعادها والأفعال الملتصقة بها. وهذه الوظيفة التمثيلية **Représentative** تستدعي وظائف أخرى تتساوق معها، في مقدمتها الوظيفة اللعبوية **Ludique** لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفه الموضوعاتي، واللعبُ التمثيلي يقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل ــ الشخصية) بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية التي يمتلكها الممثل/ الشخص والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية، ونحصل بالتالي على مجموعات متعددة من السمات الطبيعية والسمات الاصطناعية، بحسب تعدد الممثلين في العرض الواحد، بل، أيضا، على مستوى الممثل الواحد بحسب تعدد المواقف والحالات. وهذا يفرز لنا وظيفة أخرى في التمثيل وهي الوظيفة الجمالية **Esthétique** التي تحصل تلقائيا من هذا المزج الإلزامي

بين السمات، التي تعدد من العلامات التي ينتجها التمثيل، غير أنها تتضمن علامات دالة **Signifiants** تحمل معاني لها ارتباط وثيق بالوظيفة التمثيلية، وتتضمن أيضا علامات اعتباطية غير دالة **Insignifiants** تمس بشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقي، وتلامس لذته **Son plaisir**، أي أنها علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم، بالضرورة، المعرفة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا **La chorégraphie** والتعبير الجسدي **L'expression corporelle** من رقصات ولوحات تعبيرية تنتج جمالياتها بالرهان على المتعة البصرية قبل المعرفة الذهنية، وفي هذا الإطار يبرز الاهتمام بالجسد باعتباره مكونا جماليا بعد أن كان لمدة طويلة مادة للتفكير الفلسفي. وتبقى الوظيفة الأخرى للتمثيل هي الوظيفة الفضائية **Spatiale** التي تفرضها الوظيفة اللعبوية من حيث كون لعب الممثل يستدعي اختراقا للفضاء وإنتاج علاقات متحولة به في حجمه وأبعاده، وعلاقات بالأشياء الركحية **Les objets scéniques** التي تشغله.

وعلى الرغم من هذه التعددية الوظيفية التي تميز عنصر التمثيل، فإن المقاربة الجمالية تسعى إلى اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: **الوظيفة التمثيلية** التي عن طريقها يحيل الممثل إلى الشخصية الدرامية، ثم **الوظيفة الجمالية** التي تدعم البعد الإبداعي والفني للوظيفة السابقة حتى لا تكون ميكانيكية في دلالتها على الشخصية التي تجسدها.

3ـــ4. جمالية الكتابة الدرامية:

تقيم المقاربة الجمالية في تناولها للكتابة الدرامية اعتبارا لنقطتين لابد من الإشارة إليهما وتوضيحهما منذ البداية. تتعلق الأولى بترتيب النص المسرحي (الكتابة الدرامية) في المرتبة الأخيرة في المقاربة، وتتعلق الثانية باستعمال اصطلاح "الكتابة الدرامية" إلى جانب تعبير "النص المسرحي".

لقد اعتادت الدراسات الأكاديمية التي جعلت من المسرح موضوعا لها، أن ترتب النص في المقام الأول عند التناول والدراسة، بينما يلاحظ أن المقاربة الجمالية جعلته في المرتبة الأخيرة بعد الفضاء وأدوات الاشتغال التقني والتمثيل، وتسويغ ذلك أن النص الدرامي يحضر في الإنجاز المسرحي باعتباره ملفوظا لا في شكل خطي كتابي، بمعنى أنه مادة صوتية تلفظية إلى جانب المواد غير المتجانسة التي تشكل التركيبة المسرحية. لذلك تتبع المقاربة الجمالية ترتيب عناصر هذه التركيبة كما تظهر عادة في العرض المسرحي، فالمتلقي يجد نفسه منذ الوهلة الأولى أمام فضاء مسرحي مؤثث بواسطة مجموعة من الأدوات التقنية تشكل إطارا للعب الممثل الذي يخترقه وهو يقوم بمجموعة من الحركات ويتلفظ بمجموعة من الحوارات، فجاء الحديث عن النص الدرامي في المرتبة الأخيرة (والترتيب هنا غير قائم على مبدأ الأفضلية، بل من منطلق حضور كل عنصر ضمن السيرورة المسرحية).

أما بالنسبة لاستعمال المقاربة الجمالية لاصطلاح "الكتابة الدرامية" إلى جانب تعبير "النص المسرحي" فلأنها تراه اصطلاحا أشمل وإن انعدم الفرق بينهما، وحتى إن وجد فلن يكون شاسعا، لأن ما دأبنا على الاصطلاح عليه بالنص المسرحي **Texte théâtral** هو الكتابة النصية التامة التي يقوم بها المؤلف، وتشكل القاعدة الأولى التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي في شكلها اللساني والخطي، بينما الكتابة الدرامية **L'écriture dramatique** قد ينجزها المخرج انطلاقا من نص مسرحي جاهز، أو من

مواد نصية أخرى من خارج الحقل المسرحي تشكل مرجعا في اشتغاله الدراماتورجي وهو يهيئ نص العرض. لهذا توثر المقاربة الجمالية استعمال اصطلاح الكتابة الدرامية مرافقا لمفهوم النص المسرحي ومتضمنا له. لأنه، ينفتح على استيعاب أشكال نصية أخرى غير مسرحيـــة لكنها تمتلك خاصية التمسرح **la théâtralité**، والقابليـــة للمســـرحة **la théâtralisation**.

تنطلق المقاربة الجمالية من الوضع الإشكالي الذي يحيط بالكتابة الدرامية ضمن الإنجاز المسرحي، والمقصود إشكالية العلاقة نص ــ عرض في الخطاب المسرحي، وحدود الأدبي والفني في هذه الثنائية، وما ترتب عن ذلك من آراء وتصورات على مستوى الأسبقية والأهمية، هل هما للنص أم للعرض؟..وهو سؤال أفرز مجموعة من مواقف بين منتصر لـــ"لذة النص" ومتمسك بـــ"سحر العرض" قبل أن يحسم الأمر بخاصية الخطاب الإجمالي للعرض **Le discours Global de la représentation**. لكنها تحفل، مع ذلك، بالخصوصية الجمالية للكتابة الدرامية التي يراهن عليها الإنجاز المسرحي، ومميزاتها البنيوية، باعتبارها تساعد على بناء التصور الإخراجي، أو، على الأقل، تفسح له المجال ليمارس انزياحه الإبداعي **Déviation créatrice** حتى لا يكون مجرد ترجمة للنص، أول هذه المميزات أن النص المسرحي مليء بالثقوب والثغرات والبياضات **Troué**، التي لا تُملأ إلا بواسطة فعالية الرؤية الإخراجية؛ وثانيها هو تضمنه لمفاتيح الفهم **Clés de compréhension** التي من شأنها إضاءة كل ما يبدو مغلقا في الكتابة الدرامية حتى تصير مطواعة لبناء العرض المسرحي سواء بشكل خيالي في ذهن القارئ أو عن طريق التصور الإخراجي؛ وثالثها أنه يتضمن أيضا مولّدات العرض **Matrices de Représentation** التي تستدعي العناصر التقنية واللعبوية **Ludiques** التي تجعل النص الدرامي قابلا للتجسيد المادي على الركح.

تكشف المقاربة الجمالية عن مقومات الكتابة الدرامية باعتبارها نصوصا تكسر أشكال الكتابة المسرحية التقليدية، وتقدم صياغة درامية تضع نصب أعينها الخشبة بكل خصائصها وخصوصياتها، وشروطها واشتراطاتها، بل إكراهاتها أيضا. حتى تبرز الأساليب الدرامية التي أتاحت "ابتداع مسرح تركيبي جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومات جمالية تأخذ شكل لوحات وتركيبات إيحائية (...) وهذا ما جعل النص يفيض بشتى الرموز، وينحو إلى التجديد المطلق أحيانا"(**22**). وبذلك امتلكت للكتابة الدرامية جماليات جديدة للشكل الفني، منها، على الخصوص، ثلاثة أشكال أساسية: التركيب والإعداد والمسْرَحة.

- **التركيب Synthèse:**

يمكن اعتبار خاصية التركيب في النص المسرحي مظهرا جماليا في الكتابة الدرامية من حيث كونه تجاوزا لنمط الكتابة الخطية التي تسير وفق التسلسل المنطقي للأحداث والوقائع، فالتركيب هو نوع من ممارسة الهدم والتفكيك لخطية الحكاية وسيرورتها الطبيعية التي تأخذ المتلقي ــ في العادة ــ إلى ممارسة فرجته بنوع من الاستهلاكية السلبية، أو التي تأخذه إلى الملل والمنطونية نظرا للحظات السقوط **Chutes** التي تعتري، في الغالب، نمط الكتابة الدرامية التقليدية القائمة على التسلسل.

إن التركيب يسمح بإدماج المتلقي في بناء مضمون/ حكاية النص، والإمساك ببنياته الكبرى، كما أنه يسمح بخلق إيقاعية متنامية انطلاقا من الانتقالات الدينامية بين اللحظات الدرامية والبنيات الصراعية دون مراعاة التوالي والتسلسل، وانطلاقا من القفزات المنتظمة بين تجزيئات النص التي تبدو ــ ظاهريا ــ مفككة، لكنها تلتقي في التركيب النهائي الذي يراهن أساسا على مشاركة المتلقي في تجميع عناصر الحكاية وترتيب البنيات وإعادة توليف متواليات النص، وهي مشاركة تضع المتلقي بين لحظات الاسترخاء والتوتر حسب إيقاع العرض، وتجعله على مسافة متحولة بين الاقتراب والابتعاد من أجواء الحكاية. وهذه الثنائية في الاسترخاء والتوتر، والاقتراب والابتعاد هما ما يحفظ للمتلقي مكانته المركزية في إنتاج فرجة العرض، وهما أيضا ما يمنح الإنجاز المسرحي مقياس النجاح أو الإخفاق في تحقيق تواصل دلالي وأثر جمالي على مستوى التلقي.

- **الإعــداد Adaptation:**

يشكل الإعداد مظهرا آخر ينضاف إلى جماليات الكتابة الدرامية الحديثة، ويمكن اعتباره إفرازا لأشكال التطور والانتقال التي قطعها المسرح من سلطة المؤلف إلى سلطة المؤلف ــ المخرج وصولا إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بسلطة المخرج ــ المؤلف، بحيث ارتبط الإعداد بالتصور الذي ينجزه المخرج حول النص الدرامي قبل تقديمه على الخشبة، وقد أفرز هذا التصور في التعامل مع النص المسرحي لجعله قابلا للعرض، جهازا مفاهيميا في الاشتغال المسرحي يضم مفهوم **الإعداد الدراماتورجي**، ومفهوم **نص العرض**، ثم مفهوم **الكتابة الدرامية** الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي. وما يوحد هذه المفاهيم أن القاعدة النصية التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي أصبحت ــ في إطار هذا التصور ــ عبارة عن "**كتابة درامية**" تعتمد "**الإعداد الدراماتورجي**" لتهييئ "**نص العرض**"، إنها اشتغال على نص موجود سلفا تعتريه عوائق ما (تقنية أو موضوعاتية) تمنعه من أن يقدم بالشكل الأصلي الذي يوجد عليه على خشبة المسرح، لذلك يستوجب إعادة كتابته كتابة درامية تعدّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض.

وتميز المقاربة الجمالية، في هذا الصدد، بين ثلاثة طرائق من الإعداد:

1. الإعداد عن نص مسرحي عالمي: ويتجلى في الكتابات الدرامية التي تنطلق من نصوص مسرحية تنتمي إلى الريبيرتوار العالمي، فتعمد إلى إعدادها بطريقة تجعلها تستجيب للخصوصية المحلية، فيكون الهدف الأول من هذا النوع من الإعداد هو تبييء النص الأصلي وتذويبه في معطيات خاصة تلتصق بالبيئة المحلية سواء على المستوى الموضوعاتي، أو على المستوى الشكلي التقني الذي يسمح بتقديم فرجة متميزة معرفيا وجماليا.

2. الإعداد عن نص مسرحي من نفس المحيط: فعلى سبيل المثال، كان للأسبقية الزمنية التي عرفها المسرح العربي بالمقارنة مع المسرح المغربي دور في افتتان المسرحيين المغاربة بأعمال مسرحية عربية عرفت تطورا ملحوظا وتشكلت باعتبارها تيارات وعلامات بارزة في الفن المسرحي العربي سواء بوصفها أسماء أو نصوصا. ولذلك كانت تمارس تأثيرها على المسرحيين المغاربة وتستفز قرائحهم الإبداعية للتعامل مع نصوص عربية تجد لنفسها صدى متميزا لدى المتلقي المغربي في

حال إعدادها وتقديمها بتقنية تقربها من وجدانه. وفي هذا الإطار اشتغلت مجموعة من الفرق على نصوص عربية لمؤلفين من عيار سعد الله ونوس وممدوح عدوان وصلاح عبد الصبور ومصطفى الحلاج وعبد الغفار مكاوي وغيرهم من الأسماء التي شكلت مسرحياتهم طفرة مهمة في النهوض بالفرجة المسرحية المغربية. وكان دور الإعداد واضحا في تقريب نص مسرحي بمواصفات خاصة من بيئة ذات خصوصية أيضا، رغم ما تشترك فيه ثقافيا ولغويا مع بيئات أخرى، ومع ذلك استطاع أن يجد لنفسه موقعا مستساغا ضمن هذه البيئات (المغايرة).

3. الإعداد عن نص مسرحي نفس البيئة: حين يكون ما كتبه المؤلف الأصلي ينطلق من تصور يعوزه التفاعل التقني مع خصوصية الخشبة، ويظهر، بالتالي، أن ما كتبه محبوك بشكل جيد على مستوى اختيار الموضوعة وعلى مستوى صياغة الحوارات، لكنه على مستوى البنية الدرامية ينقصه اعتبار الركح وضروراته وإكراهاته أيضا. لذلك تكون الضرورة ملحة في إعداده دراماتورجيا حتى يكون قابلا للعرض دون عائق تقني.

وعلى العموم، فإن أهم ما تقدمه دينامية المقاربة الجمالية بخصوص الإعداد أنها تقف عند الاشتغال الإجرائي (الإخراجي/ الدراماتورجي) الذي يوازي بين الكتابة الدرامية للحوارات والكتابة الركحية للتصور الإخراجي، وما يذكي جمالية هذا الاشتغال أن الإعداد يدمج كل الإشارات الخاصة بالديكور والإضاءة كما لو أنها إرشادات ركحية من جنس الكتابة الدرامية، الشيء الذي جعل من مفهوم "**نص العرض**" مفهوما مكتملا، وأكد، بالتالي، أن **الإعداد الدراماتورجي** هو مفهوم محكوم بتصور مسبق لخصوصية الخشبة وخصائصها.

- **المســرحة Théâtralisation:**

تعتبر المسرحة مظهرا آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج ــ المؤلف، أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية **Littérarité** هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح **Théâtralité** حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص مُمَسرح قابل لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعرا كان أو رواية) داخل العمل المسرحي، بل إن الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية/ الأدبية باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية، فكل الفنون ــ كما يذهب إلى ذلك يان ميوكاروفسكي **J.Mukarovsky** ــ تفقد خصائصها الذاتية عندما تنتسب إلى المسرح، حيث قال: "حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتها،(...) باختصار إنها تنحل مندمجة بفن جديد موحد تماما"(23)، والأدب واحد من الفنون، لذلك يسري عليه

أيضا شرط التذويب والاندماج، وفقدان الاستقلالية الذاتية/ الأدبية، يقول ميوكاروفسكي بصدد حضور الأدب في المسرح على وجه الخصوص: "أما فيما يتعلق بالفنون الأخرى كالأدب، فلها مكانة في المسرح،(...) ولكن بذات الوقت حين يدخل في احتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية ويتغير جوهره"(24).

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحة **Théâtralisation** هي في جوهرها شكل آخر من أشكال الإعداد الدراماتورجي كما سبق تحديده، لكنها تتميز بخصوصية الاشتغال على مواد نصية يحضر فيها العنصر الأدبي بقوة، ولم تكتب للمسرح في الأصل.

4. على سبيل الختـــام:

إن اعتبارنا للمقاربة الجمالية اشتغالا نقديا لرصد مجالات تمظهر الاشتغال الجمالي في العرض المسرحي، هو، في جوهره، تجاوز للنقد المسرحي التقليدي الذي لا يفي الخطابَ المسرحي حقه، ولا ينظر إلى عمق الظاهرة في بنياتها الداخلية. كما نعتبر القراءة الجمالية للخطاب المسرحي نوعا من المقاربة للجهود الإخراجية التي تراهن في بحثها الفني على الانعتاق من الشكل التقليدي المرتبط بالنص المسرحي لدرجة التقديس، وذات المنحى الإبداعي نحو ما هو فني وجمالي. لكن ــ مع كل هذا ــ فإن المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي تطرح العديد من الأسئلة المفتوحة من قبيل:

- ألن تشكل المقاربة الجمالية، في اعتمادها رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، نقطةَ ثبات يقف عندها البحث الفني لتصير (هذه العناصر) معيارا إبداعيا؟
- أليس من الضروري أن تكون هذه العناصر مثار تساؤل متجدد، وبحث مستمر حتى لا تُسقط السيرورة المسرحية في نمطية جديدة؟
- إلى أي حد تكون المقاربة الجمالية في كشفها عن تمظهرات الاشتغال الفني في العرض المسرحي حصرا على هذا التركيب المنطلِق من الفضاء والمنتهي بالكتابة الدرامية، مرورا بعناصر الاشتغال التقني والتمثيل؟
- كيف تتكامل التصورات الإخراجية ــ من خلال رؤاها وأساليبها ــ مع أشكال التلقي وآفاق انتظارها لصالح حضور لافت وطاغٍ للصوغ الجمالي حتى يصير شرطا وخبرة لاستقبال العرض المسرحي، وبالتالي، مادة متكاملة للمقاربة الجمالية؟..

هذا أفق تساؤلي نطرحه في الخاتمة، حتى نرفع عن هذه الأخيرة وظيفتها التقليدية المتمثلة في كونها خط النهاية، وبذلك نجعل منها مدخلا لمشروع/ مشاريع علمية أخرى تكون الأسئلة السالفة منطلقها، في أفق تطوير المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي.

الهوامش والإحـــالات:

(1) **UBERSFELD (Anne) : Lire le théâtre - éds sociales - Paris1982 - P:13**

(2) عن أوبيرسفيلد، المرجع السابق، ص19.

(3) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1992، ص14-15.

(4) أوبيرسفيلد، م.س، ص 37.

(5) نفسه، ص 19.

(6) **Southern (Richard) : the seven ages of theatre - New York 1961 - P: 21** .

(7) **Bentley (Eric) : Life of drama -New York 1964 - p. 150.**

(8) عن **Carlson (Marvin) : Histoire des codes - in – Théâtre: Modes d'approche (ouvrage collectif) éditions LABOR - Bruxelles 1987-p. 65.**.

(9) أنظر المنيعي (حسن): المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، طنجة1995، خاصة الصفحات 7 ــ 13.

(10) **Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs - Laval - Québec 1989 - p. 7 - 8**

(11) نفسه، ص 34.

(12) **UBERSFELD (Anne) : L'Ecole du spectateur; Lire le théâtre2 - éditions sociales - Paris1981 - P:322**

(13) **UBERSFELD (Anne) : Lire le théâtre - Op.cit - P:153**

(14) **ISSACHAROFF (Michael) : Le Spectacle du Discours- José Corti – Paris 1985- P :70.**

(15) أنظر **BROOK (Peter) :L'Espace vide- édition du Seuil- Paris 1977** ، ولقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ترجمة متميزة قام بها فاروق عبد القادر: المساحة الفارغة، كتاب الهلال، العدد432، دجنبر1986، دار الهلال، مصر.

(16) اليوسف (أكرم): الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق ــ مغرب، دمشق 1994، ص5.

(17) **UBERSFELD (Anne) : L'Ecole du spectateur - Op.cit - P:53**

(18) **Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral- Op.cit - P :34.**

(19) الكغاط (محمد): المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، القنيطرة 1996، ص 56.

(20) **Vais (Michel) - in - Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Op.cit - P :77.**

(21) هلتون(جوليان): نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994، ص 136.

(22) المنيعي (حسن): هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس1990، ص 81.

(23) ميوكاروفسكي (يان): حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين)، ت: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق 1997، ص 45.

(24) نفسه ص 46 ــ47.