

جدلية النص والعرض في المسرح وآراء النقاد حولها " بحث في النظرية والتطبيق "

د. سمية البشير مصطفى ضوء
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - الزاوية

تقديم:

ظهرت في الآونة الأخيرة دعوات من بعض المخرجين العالميين أمثال (أرتو) و(جوليان بك) تقلل من أهمية النص المسرحي والاعتماد على التأثيرات البصرية والسمعية والحركية في المسرحية، رغم أن المسرح بني أساساً على الكلمة، فالمسرح -منذ بداياته- معتمد على الفكرة التي يريد المؤلف إيصالها وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال هذه الفكرة، وعلى تصويره المواقف والشخصيات، فمن دون النص المسرحي الذي يحمل قيماً فكرية وفنية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة.

وأغلب النصوص المسرحية التي كتبت، لم تكتب من أجل القراءة وحسب ولكن لغرض عرضها. وهذا ما أشار إليه الدكتور (محمد الكغاط*) عندما قال: "لا نتصور طقاً مسرحياً يكتب نصاً نيته أن يقدمه للقراءة فقط، هذا مع العلم أن كل النصوص قابلة للمسرح"⁽¹⁾.

والجدل الحاصل بين النص والعرض في المسرح قائم منذ فترة طويلة وكان عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين أمثال أرتو.

وإن ما يميز الجنس المسرحي عن باقي الأجناس الأدبية هو أنه نص مكتوب لعمل مسرحي مجسد مادي وحركي على خشبة المسرح. والنص الدرامي يخضع بشكل جذري لقابليته للعرض، وبتعبير آخر يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي، ويشير في كل مكان خضوعه لشروط العرض المادية، ولاسيما في جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل

د . سميرة البشير مصطفى ضوء

الفضاء المسرحي؛ لأن علاقة النص الدرامي بالنص المسرحي هي علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تظهر على شكل علامات لغوية ومادية.

ازدواجية النص الدرامي:

يقصد بالنص الدرامي نص المؤلف المكتوب وهو ذلك النوع من التخييل المصمم خصيصاً للتمثيل المسرحي والمبني على أعراف درامية خاصة. ويعرف النص الدرامي بأنه نص العرض والمعنى هنا مركب وهو ظاهرة مشاركة بين الممثل والمتفرجين لإنتاج معنى وإيصاله بواسطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له.

وفي النص المسرحي ازدواجية بين النص والعرض على عكس الفنون الأخرى، كالرسم والموسيقي والرقص.

تواجه الباحث في سيمياء المسرح مشكلة أساسية لا تواجهها تلك الفنون وهي مشكلة ازدواجية الخطاب المسرحي، ففي فن المسرح هناك نصان متداخلان ومتمايزان إلى حد ما، نص المؤلف ونص المخرج، وقد أشار (كبير إيلام) إلى "هذا التركيز بالقوة المزدوج، والمثير للانتباه السيمائي، بنص العرض المسرحي ونص الدراما "المكتوب" "⁽²⁾.

والجدل بين النص والعرض مايزال قائماً منذ فترة طويلة، وكان عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين والمسرحيين، أمثال (أرتو) و(جيرري غروتوفسكي) و(جوليان بك) وآخرين، وكذلك العلاقة بين النص والتمثيل المسرحي على ضوء السيميائية لم تتضح بعد بشكل واف.

ويزداد هذا الجدل حدة، ويبرز بشكل كبير - كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية النسبية التي يكتسبها النص الدرامي أو النص المسرحي، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك تبديلت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح، ففي المسرح الكلاسيكي القديم وكذلك في مسرح (الفردوموسية) و(راسين) و(كورني) و(برنادشو) كانت تعطى للنص الدرامي أهمية صغرى، و أحياناً يتم تقليص دور النص إلى درجة الصفر كما عند (أرتو) مثلاً⁽³⁾.

جدلية النص والعرض في المسرح ...

وكان الإخراج في بداياته مقصوراً على تنظيم عناصر العرض المسرحي في إطار الترجمة الحية للنص المسرحي، مع الاستعانة بالموسيقى والغناء والرقص والأزياء والأفئعة، كان هذا في التراجم الإغريقية. والمخرج لم يكن له وجود فعلي، ولم يظهر دور الإخراج إلا من خلال الأزياء الفخمة للشخصيات الثرية والأزياء الأقل شأنًا للشخصيات الفقيرة. ومع التقدم العلمي والتكنولوجي الحديث ظهرت مهنة المخرج المسرحي وهو فنان ثان لعمل المؤلف المسرحي، حيث يفصل النص عند تجسيده عن المؤلف الذي كان ينظم العرض المسرحي بدءاً من توزيع الأدوار على نفسه وعلى غيره من الممثلين، ومن ثم تباينت أساليب المخرجين، وتفرعت أساليبهم في العديد من المدارس الأدبية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والبرناسية والسيرالية والملحمية والعبيئية والتسجيلية.

إضاءة تاريخية:

في القرن التاسع عشر كانت للمخرج اليد العليا؛ ولهذا هجر الكتاب المسرحيون الانجليز المسرح. وأصبح فن الإخراج منهج وأسلوب على يد (جورج الثاني)، وبرع فن الإخراج المسرحي على يد (لويجي بيراند بللو)، ثم (أرتو)، وتبعهم (أندريه أنطوان) تبعاً لسلفه (دوق ساكس مينجن). إذ اكتشف كل منهما "أن المناظر المسرحية يمكن أن تسهم بجدارة في تأسيس الجو النفسي" (4).

ثم تبلورت وظيفة المخرج في المسرح المعاصر وأصبح هو المبدع لتفاصيل العرض المسرحي، وهو الذي يختار النص أو يوافق عليه، وعلى متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، والفنانين من ممثلين وراقصين وموسيقيين (5).

إن سيميائية النص الدرامي، هي قطعة ثابتة وجامدة ومركزية بالنسبة للعرض، لا يجوز المساس بها. فوجد النص الدرامي المسرحي نفسه مهملاً كنسق تعبير بين أنساق أخرى عديدة دون الاهتمام بوضعه المميز في تشكيل المعنى.

د . سمية البشير مصطفى ضوء

كانت بنيوية (براغ) أول من طرح هذا الإشكال في محاولة لوضع سيميائية خاصة للنص المسرحي، تخلصه من تبعية النص الدرامي، بينما (أوتكارزيش) في مؤلفه (علم جمال الفن والدراما) 1931م قد رفض أن يسلم بغلبة آلية النص الدرامي المكتوب، فهو عنده يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله⁽⁶⁾.

في حين خطأ (يان موكاروفسكي) خطوة أكثر حسماً في كتابه ((محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل)) 1931، إذ استفاد من التحاليل البنيوية للانتقال باتجاه سيميائية خاصة بالعرض، ولاسيما في تصنيفه مجموعة العلامات الإيمائية في إيماءات شارلي شابلن⁽⁷⁾.

وعدّ (غريماس) حسب منظوره في ميدان علم السيميائية، أن السيمياء "ليست مؤهلة بعد لدراسة كل أنساق العلامات الظاهرية والمختبئة"⁽⁸⁾.

علاقة النص بالعرض:

يبقى النص المسرحي عملاً أدبياً مستقلاً مالم تتناوله يد المخرج، فيتحول حينئذ إلى واحد من عناصر العرض المسرحي، ثم يفقد استقلاليته، ويصبح شريكاً مع العناصر الأخرى في صنع العرض المسرحي (الفرجة)؛ لذلك انقلبت العلاقة بين النص والعرض، "فبدلاً من أن يكون النص هو المحدد الأوّل والأخير لملامح العرض ونظام الفرجة فيه، أصبح الفضاء المسرحي ضابطاً للنص وتشكيلاته؛ الأمر الذي تولّد عنه ظهور أسس مغايرة للكتابة الدرامية ويمكن إجمالها فيما يلي:

1) جعل الكتابة المسرحية تتلاءم مع أمكنتها وأزمنتها تنسجم مع جمهورها وما يعيشه من قضايا واهتمامات مختلفة.

2) جعل المسرح تظاهرة شعبية تشبه الاحتفالات، والطقوس الدينية والاجتماعية.

3) جعل الكتابة المسرحية تتجاوز مستوى الكلمة إلى الاهتمام بالجسد، وبالممثل وبكل الأشياء المادية في المسرح"⁽⁹⁾.

وهذا مادعا (برشت) إلى التجديد في أساليب الكتابة الدرامية، إذ جعل النص مفردة من مفردات العرض المسرحي، ودعا إلى مسرح مركب من مجموع

جدلية النص والعرض في المسرح ...

العناصر التي تكونه ومن الكلمات التي تشكل جسد النص المسرحي، والخطوط والألوان التي تجسد الوجود نفسه بالنسبة إلى الديكور، والحركة التي هي روح اللعب، والإيقاع الذي هو جوهر الرقص ومع هذا لا نستطيع إلغاء النص من العملية المسرحية، وإلا فقد استقلاليته وخصوصيته لدى (انتوتان أرتوز) التي تظل أول موجه للمعنى داخل العملية المسرحية، فهي ترفض سطوة المؤلف باعتبارها مالكا للمعنى؛ لأن كل تجربة مسرحية لا يمكنها أن تنطلق إلا من خلال نص، ولو كان مجرد فكرة، فهي ترفض سلطة الأدب على العرض، كما ترفض أن يكون العرض المسرحي مجرد إيضاح فكرة، كما ترفض أن يكون العرض المسرحي مجرد إيضاح حسي لنص مكتوب، وتتحكم في تشكيله الركحي مدة طويلة.

وعندما ظهر المخرج رفض التقيد بالتجسيد الحرفي للنص وبدأت مرحلة التقريب "بين وجهتي نظر المؤلف والمخرج، غير أن هذا الأخير كان يعمل على توسيع دائرة مملكته وماءً بعد يوم، الشيء الذي أدى إلى خلق صراعات فنية بين مبدع الكلمة وصانع العرض ومع اتساع دائرة اختصاص المخرج أخذ المؤلف يقدم تنازلاً تلو الآخر" (10).

وبذلك يعد المؤلف المسرحي أديبا ومبدعاً للكلمة، في حين صُنّف المخرج في خانة الحركة والتشكيل الركحي، فالنص المسرحي بالنسبة إلى المخرج نقطة انطلاق إلى ما يسمى بنص العرض المسرحي.

والنص الدرامي مرتبط بالخشبة، ولا يأخذ دلالاته إلا حين يندمج في العرض وبالمقابل يصعب تصور عرض من دون نص، حتى ولو غاب الكلام اللفظي فيه (11).

كيفية تحويل النص الدرامي إلى مشروع عرض:

قد يتساءل الشخص على كيفية تحويل النص الدرامي المكتوب إلى مشروع عرض، أي نص ركحي من خلال النص (الإرشادات المسرحية)؟

تستند عملية التحويل إلى ثلاثة عناصر أساسية هي :

أولاً: القيمة الفكرية والأدبية للنص والمتمثلة في البنية الحكائية والصياغة الحوارية، وسمو الموضوع.

د . سميرة البشير مصطفى ضوء

ثانياً: الرؤية الجمالية في كيفية معالجة الموضوع والنظر إلى النص الدرامي من حيث الإيقاع وعناصر الصراع و الفعل.
ثالثاً: الاعتبارات الإنتاجية، وهو أن تنتظر إلى تكلفة الإنتاج العامة من حيث المناظر والأزياء، وعدد الشخصيات الدرامية وهذا مسؤول عنه شركات الإنتاج. وتلعب هذه العناصر دوراً مهماً في اختيار النص المطلوب، وتحويله إلى مشروع عرض، ولكن هذا الاختيار في حد ذاته له مجموعة من الدلالات عند المخرج الذي يعد هو مؤسس العرض. و(للوصيري) رأي يحلو له أن يردده دائماً حول هذا الجانب إذ يقول في محاورته لي معه : ((أرني ما تختار من النصوص، أقول لك أي مخرج أنت))؛ ذلك لأن اختيار النص- في رأيه - يعكس لنا ثلاثة جوانب يقف عندها كل مخرج، وهذه الجوانب هي :

1. يعكس اختيار النص الموقف الفكري عند المخرج.
 2. يعكس رؤيته الجمالية والثقافية.
 3. يعكس موقفه من الصراع السياسي والاجتماعي القائم من حوله.
- والسؤال الذي يطرح نفسه كيف يتم تجسيد الشخصيات على الركح؟ وما الاقتراحات الدراما توريجه التي يقدمها المؤلف لتجاوز عائق الانتقال؟ أي كيفية انتقال الشخصية من مستوى الاستهلال القرائي إلى مستوى التحقيق الركحي.

1- فكرة العمل وطريقته ويتم ذلك عن طريق:

- 1) عملية اختيار النص؛ لأن عملية الاختيار تعكس الخلفية الثقافية للمخرج.
- 2) تعكس موقفه الجمالي على أساس اللغة الجمالية فيحدد المذهب الذي يسير عليه في مسرحيته، كلاسيكي أو رومانسي أو واقعي.
- 3) تعكس موقفه السياسي والفكري.

كيفية اختيار النص:

- 1) على أساس الفكرة الأساسية، هل توافق اختياراته الجمالية والسياسية أو لا؟
- 2) العناصر التقنية التي يعتمد عليها، هل يعتمد على العلامات السمعية، إيماء حركة، تحريك نبرة، التعبير الجسدي، والعلامات البصرية: ماكياج-

جدلية النص والعرض في المسرح ...

تسريحة- لباس، فضاء، ديكور وإضاءة، ومؤثرات سمعية غير منطوقة
موسيقى، ومؤثرات صوتية؟

3) عناصر الإنتاج فهو الذي يحدد إمكانيات المسرحية، هل تحتاج إلى تكلفة مالية أو لا؟ فمسرحية (القاتلات*) للبوصيري عبدالله، لا تحتاج إلى مصاريف كثيرة؛ لأنها تعتمد على ثلاث شخصيات نسائية تسرد كل شخصية قصتها في (مونولوج) طويل غني بالعناصر التشخيصية، ومفعم بالأحداث، وبروح الدراما، إذ كل شخصية واقعة تحت تأنيب الضمير لا اعتقادها بارتكاب الجريمة.

2 - الإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف وتساعد المخرج في عملية الإخراج والكاتب في الإرشادات المسرحية هو الذي :

1- "يعين الشخصيات، ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها، وخطابها الخاص بها.

2- يعين حركات الشخصيات وأفعالها بعيداً عن كل خطاب"⁽¹¹⁾، والإرشادات المسرحية، بوصفها نصاً مقروءاً مملوفاً تتحول إلى علامات بصرية عند العرض، فهي لا تظهر إلا في أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العرض.

وتقدم هذه الإرشادات معلومات عن الشخصية وحركاتها ونبرات صوتها وملابسها، وعن الديكور، والأكسسورات، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. ويتضح أن مهمة الإرشادات المسرحية التعليق عن النص، وتفسيره وتقديم المساعدات للمخرج والتقنيين، أو الممثلين؛ لتيسير إنجاز العرض؛ لهذا السبب كانت الإرشادات المسرحية هي غاية الكاتب الدرامي، وإلى المعنى نفسه يشير كوردن كريج بقوله: "فن المسرح ليس هو لعب الممثلين، ولا المسرحية ولا الإخراج ولا الرقص، لكنه يتشكل من العناصر التي تكونه من الحركة التي هي روح اللعب، ومن الكلمات التي هي جسد المسرحية، ومن الخطوط والألوان التي هي الوجود نفسه بالنسبة إلى الديكور، ومن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص"⁽¹²⁾.

د . سمية البشير مصطفى ضوء

وهذه بعض الاقتباسات للإرشادات المسرحية من مسرحية (بضربة قتل عشرة) للبوصيري عبدالله.

"فيما يأتي من بيانات يتبعها ظهور بعض اللقطات المناسبة لشخصية عاشور، وهي بمثابة وسيلة إيضاح ووسيلة إقناع على صحة ما جاء في التقرير، ويمكن أن تظهر هذه اللقطات كشريط (سينمائي) متحرك، ويمكن أن تظهر كشرائح. غير أنني أفضل الرسومات الساخرة (كاريكاتور) على أن تتميز بالدقة والتركيز كرسومات الفنان الزواوي، وتعرض أمامنا كقطعات ثابتة"⁽¹³⁾.

"أثرث أن أترك تعليقات المتفرجين، ونكتهم مفتوحة أمام إبداع الممثلين لتضيف إلى النص - في حالة تقديمه على المسرح- أبعاداً مستوحاه من رؤية الفنان الذاتية"⁽¹⁴⁾.

"بكاء عاشور يتحول إلى نحيب، ويبدأ في لطم الخدود الشد على شعيرات رأسه"⁽¹⁵⁾.

السارد في هذه الإرشادات الكاتب، وليس الشخصية، والهدف من هذه الإرشادات مساعدة المخرج في عمله.

3- الحوار:

عن طريق الحوار تحدد الأوصاف، الطول، القصر، البدانة، النحافة وغيرها من الأوصاف، ثم يحدد الممثل الذي يلائم النص من جميع النواحي. والكاتب الدرامي يتخذ الحوار وسيلة لإيصال أفكاره بوضوح إلى الجمهور (قراء كانوا أم مشاهدين)، ففي مسرحية (بضربة قتل عشرة) كان الحوار خير معبر عن الفكرة الأساسية، والمتمثلة في انخراط أغلب الشخصيات في الحديث المتفاوت عن شخصية (عاشور)، التي كانت معادة موضوعياً عن شخصية السادات، ويتضح الربط من خلال أسم الفيلم (البحث عن الذات)، وهو اسم كتاب السادات إذ أراد السادات أن يكتب مذكراته الشخصية، وهذا ما لاحظناه في بداية المسرحية، إذ بدأ عاشور بتحويل مذكرة البحث عن الذات، فبين الكاتب أن بطولة السادات شبيهة بشخصية (عاشور) الذي قتل الثُباب بضربة واحدة فحفروا في دماغه بأنه بطل وأنه حقق المعجزة، فأراد أن يظهر على

جدلية النص والعرض في المسرح ...

شاشات التلفزيون كما ظهر السادات ((عاشور : نعم وأظنه الراعي... عاشور هل رأيت أحداً تحت الشجرة؟

الخواجه المساعد: ليس شخصاً واحداً

الخواجه المساعد : بل شخصان يا عاشور

عاشور: لا يجوز أنا في الواقع لا أرى أبعد من أنفي.

كبير الخواجهات : أمر الرجلين ما يهمننا الآن .

الخواجه المساعد : أجل يا عاشور العظيم، أمر الرجلين قبل أمر الشجرة.

عاشور : لعدم الاستيعاب لم أفهم))⁽¹⁶⁾.

فهذا الحوار في الحكاية يحمل دلالات ومضامين.

(عاشور) محدود الأفق ليست له نظرة متعمقة، فهو لا يرى أبعد من أنفه وقدميه، وهذا الحوار يكشف عن قضية سياسية مطروحة على الساحة العربية فقدم الكاتب من خلال الدراما تعليقات سياسية واجتماعية تناقش قضايا هامة ويكشف عن السخرية التي حظيت باهتمام البوصيري، إذ وضع يده من خلالها على كل تشوهات المجتمع ونواقصه بما فيه من سخرية تبني على العقل والفتنة، فهي تخاطب لذة العقل ولذة السمع والبصر، فتبدأ السخرية بفكرة ظهور عاشور الخارق الذي يقتل عشر ثيابات بضربة واحدة، فيدخل التاريخ وينشر صيته من خلال الإذاعة، فيصبح (عاشور) البسيط محل اهتمام الآخرين، ويستخدم كوسيلة لبث الفرقة، فالسخرية ليست بهدف السخرية، وإنما هدفها النقد والتغيير.

ويتضح من خلال تلك الحوارات امتلاكها لإمكانات إخراجية متعددة، تغري بالانتقال من القضاء النصي إلى القضاء الحركي، هذه الإمكانيات تساعد مهام المخرج.

4- الاهتمام بالملابس والمناظر المسرحية، ويتم على أسس ثلاثة :

- **الرؤية الإخراجية:** وفيه يحدد المذهب الذي سيسير عليه في رؤيته الإخراجية.

- **الالتزام بما جاء في النص:** في حالة توافق الرؤية الإخراجية مع رؤية المؤلف.

د . سمية البشير مصطفى ضوء

- تصور شكل خاص للأزياء والمناظر: في حالة عدم وجود إشارات تدل عليه داخل النص.

خلاصة وتركيب:

يتضح مما سبق أن كتاب الدراما يجدون صعوبة في الكتابة الدرامية؛ لأن الكاتب لا يقتصر على معرفة العناصر الدرامية من صراع وشخصيات وحوار، وإنما عليه أن يكون ملماً بالخشبة وتقنياتها، لذلك كان أنجح الكتاب الذي يستطيع أن يكتب نصاً ويملك مؤهلات (دراما توريجه) تغري المخرج بالإقبال على مسرحياته.

كذلك نستخلص من البحث أن نظرتنا للمسرح يجب أن تكون مزدوجة وموحدة في الآن نفسه، مزدوجة؛ لأننا نرى بعين المؤلف والمخرج، وموحدة لأن كل نص درامي لابد أن يحمل في طياته تصور إخراجيه بكل ما يمنحه هذا الإخراج من إمكانات.

النص المسرحي يقيد العرض المسرحي بنواح مختلفة، ليس من الناحية اللسانية الملفوظية وإنشاء بنية الفعل وحسب. بل كذلك من ناحية تعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة، ولكن يجب الإشارة إلى أن قارئ النصوص الدرامية لا يبني العالم الدرامي ولا الفضاء الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيها المتفرج، فالمتفرج يتلقى الملفوظات في تتابعها المستمر، أما القارئ فيستطيع معالجة النصوص كفضاء، ودراسة جوانبه كالفقز فوق مشاهد معينة والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين المشاهد.

يعد المؤلف المسرحي أديباً ومبدعاً للكلمة، والمخرج يعد نقطة انطلاق ما يسمى بنص العرض المسرحي.

إن أفضل المناهج التي تتناسب مثل هذا النوع من الدراسة هو التحليل الدراماتوري***؛ لأنه منهج قادر على احتواء النص والعرض من خلال مشروع العرض داخل النص الدرامي، مع الاهتمام بالحوار الدرامي، وأهمية الوظائف التي لعبتها داخل المسرحية، ويسعى هذا المنهج إلى إضاءة الانتقال من الكتابة الدرامية إلى الكتابة الركحية ودراسة العناصر الفرجوية.

جدلية النص والعرض في المسرح ...

رغم كثرة الاهتمامات والدراسات بقيت البنيوية والسيمائية على محاولتهما من أجل وضع نظرية متكاملة للفن المسرحي، تربط بين النص الدرامي والنص المسرحي. والسؤال لا يزال من دون إجابة، فإذا كانت دراستنا للنص المسرحي والنص الدرامي تنتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه، أو أنه من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعاً واحداً متكاملًا، أو أنهما بالضرورة فرعاً دراسة منفصلان؟

وحتى الآن، ما يزال البحث السيميائي يتناول النص المسرحي كونه جنساً أدبياً مشابه للرواية أو القصة، في حين يتم التعامل مع العرض المسرحي من منظار سيميائي آخر.

النص الدرامي المقروء يستند إلى عنصر من عناصره، وهو عنصر لا يصل إلى المشاهد، ونقصد بذلك الملاحظات الإخراجية، أي كافة المعلومات التي يقدمها المؤلف للإخراج أو بهدف تحقيق نصه مادياً.

أما نص العرض المسرحي، فهو مقيد بإشارات النص الدرامي المساعد أو تعليمات المؤلف إلى حد ما، والعكس غير صحيح.

إن الحدود بين المسرح والأدب لا تظهر بجلاء على مستوى النص الدرامي بل تظهر أساساً على مستوى الوسائل التعبيرية التي تصاحب هذا النص، فلا وجود لأدب من دون لفظ، وهو ما يمكن أن يستغنى عنه العرض المسرحي، إذ لا وجود لعرض من دون مؤثرات بصرية توظف المكان والزمان في تبليغها.

الهوامش:

(*) باحث أكاديمي، ومؤلف مخرج مسرحي، من أهم مسرحياته (النواعير) و(بشار الخير) و(منزلة بين الهزيمتين) و(أبوالهول الجديد) و(ذكريات معاصرة) و(بروميثيوس 91) و(جحا المحامي) ومن أبرز كتاباته الأكاديمية والتنظيرية (بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البدايات إلى الثمانينات) و(المسرح وفضاءاته).

ينظر: يونس الوليدي، النص الدرامي وصيغ قراءته، ط1، 2006.

(1) محمد الكعاز، المسرح وفضاءاته ، ط1، 1996، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، ص 186.

لأهمية الموضوع فقد تم تقسيمه إلى مبحثين ، تحدث في المبحث الأول عن ازدواجية النص الدرامي، وعلاقة النص بالعرض.

وتحدث في المبحث الثاني عن تحويل النص الدرامي إلى مشروع عرض، وعن كيفية الانتقال من مستوى الاستهلال القرائي إلى مستوى التحقيق الركي عن طريق الفكرة، والإرشادات المسرحية، والحوار.

(2) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رتيق كرم، ط1، 1992، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ص8.

(3) أنطوان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، ط1، 1973، دار النهضة العربية، القاهرة، ص59.

(4) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ع19، يوليو، 1979، عالم المعرفة، الكويت، ص 14.

(5) ينظر: أحمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 29-30.

(6) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ص 12.

(7) المصدر نفسه، ص 8.

(8) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: عبد الجليل جواد، ط1، 1992، دار الحوار، اللاذقية، ص 98.

جدلية النص والعرض في المسرح ...

- (9) كسى نزهة، تمضهرات التجريب في المسرح العربي، بحث لنيل دبلوم الدراسات المعمقة في اللغة العربية وآدابها، تحت إشراف د. يونس الوليدي، 2006-2007، جامعة سيدي محمد عبد الله، فاس، ص 31.
- (10) محمد الكعاط، المسرح وفضاءاته، ص 86.
- (**) هذه المسرحية من حكايات ألف ليلة وليلة عن (حكاية الأحذب) التي حكته شهرزاد إلى شهر يار، وتضم المسرحية ثلاث شخصيات الأولى طاهية شهندر التجار، والثانية حكيمة القرية، والثالثة عفراء زوجة أحد التجار، وكل شخصية واقعة تحت تأثير الضمير لاعتقادها بارتكاب الجريمة وتندفع كل واحدة بسرد قصة قتلها (الأحذب) والأدوات التي استعملتها.
- (11) يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط1، 1998، مطبعة انفربرانت، فاس، ص 195.
- (12) يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ص 197.
- (13) البوصيري عبدالله، بضربة قتل عشر، ط1، 1987، الدار العربية للبيبة للنشر والتوزيع والإعلان، ص 46.
- (14) المصدر السابق، ص 57.
- (15) المصدر نفسه، ص 70.
- (16) المصدر نفسه، ص 28.
- (17) (***) "يفحص التحليل الدراماتوري الحقيقة المعروضة في المسرحية، ويطرح الأسئلة الآتية: أي زمنية، أي فضاء؟ أي نوع للشخصية؟ كيف تقرأ الحكاية؟ ماهي العلاقة بين العمل والعصر الذي أبداع فيه والعصر الذي يمثله" كما يساعد هذا المنهج إلى تناول النص كمشروع للعرض من خلال الإرشادات المسرحية والحوار.
- (18) عطا الله الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، تقديم: يونس لوليدي، ط1، 2004، مؤسسة إديسوفت، ص 80.