الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور الطاهر مولاي – سعيـــدة

كلية الآداب و الفنون
قسم الفنون
التخصص دراماتورجيا العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر بعنوان :

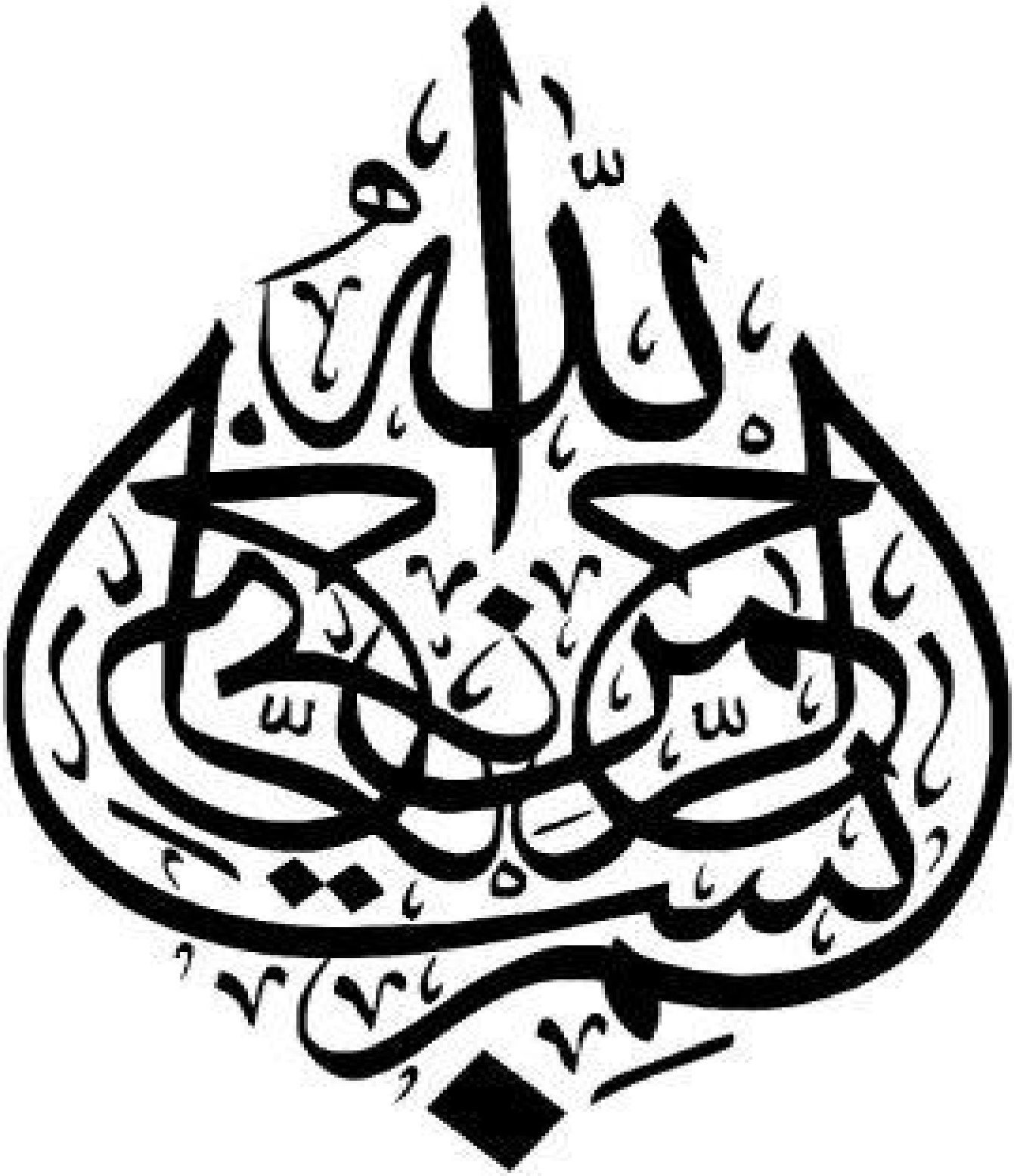
أنساق التواصل الدراماتورجي بين المؤلف و المخرج
مسرحية " هاملت " لشكسبير أنموذجا

إعداد الطالبة :
- خدة حورية

إشراف الدكتور:
- مباركي بوعلام

السنة الجامعية

2016/2015



الشكـــــر ات

أبدأ بشكر من هو أهل لكل ثناء خالقنا و حبيبنا الله عز وجل .

أشكر أستاذي الفاضل الدكتور مباركي بوعلام الذي كان لي

بمثابة البوصلة طيلة إنجاز هذا العمل .

إلى كل أستاذة قسم الفنون .

إلى كل من قدم لي يد العون و أمدني بالنصائح في هذا البحث

و كل من ساهم في إنجاز هذا العمل و لو بكلمة طيبة

أشكر المكتبة المركزية بجامعة د.الطاهر مولاي التي سخرت لي كتبها المتواضعة لأستفيد منها و أفيد بها

وإلى كل القائمين عليها

ثنائي الحار دون أن أنسى السيدة المحترمة التي أحيلت على التقاعد

عرابي خليدة و زوجها المحترم اللذان لن أنسى فضلهما ما حييت

إلى كل هؤلاء أتقدم بعصارة مجهودي العلمي التي لخصته السنتين الفارطتين راجية من المولى عز و جل

أن ينير درب كل طالب للعلم

* خدة حورية *

إهـــــداء

وقوفا عند هذا البحث المتواضع أهدي

ثمرة عملي إلى وطني الحبيب

إلى الشمعة التي تحترق يوما بعد يوم لتضيء دربي ، و تكلل نجاحي بالورود

إلى : الأم الحبيبة براسي خيرة حفظها الله و أطال عمرها

إلى من دعمني دوما بحبه و حنانه، و ساعدني خلال فترتي الدراسية

إلى الأب الغالي : بلحول

إلى الأخ محمد الزوبير حفظه الله ورعاه و الأخوات الكريمات: زهيرة

كريمة ، خديجة ، هاجر ، فاطمة ، يمينة و برعمتيها الصغيرتين آلاء و مروى

إلى كل من يحمل لقب خدة و براسي

إلى حبيبتي مخطارية فيلالي أتمنى من الله أن يرزقها الصحة و العافية

إلى كل من أحبني و أحببته في الله إلى صديقة عمري

رحماني فتيحة و كل عائلتها الكريمة

إلى عاملات دوريات المكتبة المركزية مني لهم أبلغ التحايا و الشكر و العرفان بالجميل

إلى كل طلبة قسم الفنون

*** خدة حورية ***

مقدمـــــة

مقدمة :

يروم موضوع مذكرتي الحديث عن "أنساق التواصل الدراماتورجي" و هو في إحدى تجلياته حديث عن علاقة الدراماتورجيا بأنساق التواصل المختلفة و المتعددة و هذا يفترض إجرائيا الوقوف عند تحديد شقي هذه العلاقة و مختلف التقابلات التي تنشأ بينهما و أول ملاحظة نسوقها بخصوص هذين الشقين هي أن وجود كل منهما وجود متعدد فالدراماتورجيا تأخذ معاني و تعريفات عديدة إكتسبتها إما كرونولوجيا أو بالانتقال من لغة إلى أخرى و التواصل بدوره متعدد في مرسليه و مستقبلية بل حتى في طبيعة إرساليته مما يجعلنا أمام أنساق تواصلية دراماتورجية تكون على امتداد الإنجاز المسرحي و ليس أمام نسق تواصلي واحد .

فلئن كان المسرح يشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الإبداعية الأخرى فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري بسيطا simple بحيث يكون الروائي أو الشاعر في دور المرسل و الرواية / الديوان يشكل الإرسالية و القارئ/القراء في وضعية المرسل إليه، فإن "التواصل المسرحي تواصل مركب composée و متعدد في مرسليه و إرسالياته و مستقبليه فمرسلو الإرسالية المسرحية يظهرون على امتداد لحظات الإنجاز الفني للعمل المسرحي، فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (و يمكن أن يكون عدة مؤلفين) و المرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب و كل تمظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلا مرئيا Emetteur visible و بالمقابل هناك ثلاث إرساليات أو خطابات: خطاب النص الدرامي حيث الحوارات Les dialogues و الإرشادات الركحية les didascalies ثم خطاب نص الإخراج la partition حيث تسجل تفاصيل اللعب و الإنجاز الركحي scénique ثم خطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من كلمات و لكن أيضا من حركات و اكسسوارات و أصوات و أضواء، و على مستوى وضعية التلقي نجدها بدورها متعددة، فهناك المخرج كمتلقي للنص الدرامي والممثل باعتباره متلقيا لنص الإخراج، ثم المشاهد باعتباره متلقيا لنص العرض

نجدنا إذن أمام تواصلات مسرحية، و ليس أمام تواصل مسرحي واحد، و لإبراز دور الدراماتورجيا في تشكيل النسق التواصلي المسرحي، سأقف على نسق تواصلي أساسي و هو علاقة المؤلف بالمخرج من حيث كون الإخراج إعدادا دراميا للنص المسرحي .

و سبب اختياري لهذا الموضوع هو إبراز كيفية التواصل بين النص الدرامي و المخرج أما الإشكالية التي يدور حولها موضوع مذكرتي : ما هي آليات التواصل الدراماتورجي بين نسق النص و نسق العرض ؟ .

و تتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة عدة أهمها :

- ما هي علاقة المؤلف بالمخرج المسرحي ؟
- ما علاقة المخرج بالنص ؟
- هل هناك ثمة فرق بين النص الأصلي و النص المعد من طرف المخرج ؟ إن كان كذلك أين تكمن هذه الفروقات ؟ .

و للإجابة عن هذه الأسئلة ارتأيت أن أقسم بحثي المتواضع هذا إلى فصلين،فصل نظري كان بعنوان دراماتورجيا التواصل تناولت فيه مبحثين المبحث الأول كان عن التواصل الدراماتورجي بين المؤلف و المخرج .أما المبحث الثاني فكان عن عناصر التواصل الدراماتورجي في علاقة المخرج بالنص ثم اتجاهات التعبير المسرحي بين النص والعرض.

أما الفصل التطبيقي فقد تطرقت فيه إلى التواصل الدراماتورجي بين النص والعرض واخترت مسرحية "هاملت" لشكسبير أنموذجا لأتحدث عن التحليل المقارن للعلامة المسرحية ومستوياتها و اختلافها بين النص و العرض لأصل إلى استخلاص مجموعة من نتائج البحث متبعة في ذلك المنهج السيميولوجي . كما اعتمدت على مجموعة من الكتب التي ساعدتني على الخوض في غمار هذا الموضوع أهمها : المسرحية الأصلية لشكسبير بعنوان " هاملت " بالإضافة إلى القرص المضغوط لعرض المسرحية المذكورة أعلاه بإخراج " رودني بينيت" وإنتاج "سيدرك مسينا " كما أدلت بعض الكتب دلوها بشكل كبير في إثراء هذا البحث من بينها: كتابين لهاني أبو الحسن سلام .

الأول بعنوان " سيميولوجية المسرح بين النص و العرض" والثاني بعنوان : " المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص " و كذلك كتاب " في المسرح (في العرض المسرحي ... في النص المسرحي ... قضايا نقدية) لنديم معلا . و أخيرا المكان المسرحي لشكري عبد الوهاب .

و لقد واجهتني بعض الصعوبات التي أخرتني على تقديم مذكرتي في الوقت المحدد لها فحاولت جاهدة قدر الإمكان أن أختصر لكي لا أخرج عن الموضوع نظرا لصعوبة الخوض فيه فهو يستحق دراسة موسعة مركزة . كما أرجو أن يلقى بحثي هذا إعجابا لديكم و هذا ما يحز في نفسي .

و من متاعب هذا البحث أيضا أنني جهدت نفسي و جاهدت و لقيت صعوبة في كيفية الوصول إلى بعض المراجع لكن رغم هذا و ذاك إلا أنني أنجزت عملي المتواضع و هذا بفضل من الله عز وجل و حسبي أنني قد أخلصت النية و الله من وراء الغاية و أختم دعوى المسلمين الحمد لله رب العالمين .

الفصل الأول

دراماتوجيا التواصل

- **المبحث الأول : التواصل الدراماتورجي بين المؤلف و المخرج**
- **المؤلف و المخرج المسرحي :**

يعد كل من المؤلف و المخرج و ما يقابلهما من أدوات فنية "**النص**/العروض، ركنين أساسيين في العملية المسرحية و **الذي شاب العلاقة** بينهما الكثير من التشاكل الفكري والفني منذ أن ترسخ مفهوم المخرج في المسرح أواخر القرن التاسع عشر بإعتباره سيدا أو مديرا للعرض المسرحي بعد أن كان **الممثل الأول** (تيسبيس الذي ظهر في اليونان لأول مرة ممثلا محترفا في **المسرح عام** 534 ق.م و شكسبير الذي إشتهر في إنجلترا في القرن السادس **عشر) أو المؤلف، مثل** (سوفوكليس أحد أبرز كتاب التراجيديا الإغراقية في القرن الرابع قبل الميلاد وموليير فرنسا عصر النهضة) هما من يتولى مسؤولية إدارة الممثلين والعاملين في المسرح أخذ الدارسون و المهتمون بتفاصيل العملية المسرحية في السؤال عن إشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج لا سيما بعد قيام العديد من المخرجين بطرح أفكار تجعل منهم مؤلفين جدد للنص المسرحي متى ؟ و كيف ؟".[1]

" **بعد أن تمكن الألماني الدوق ساكس ماينغن** -الذي ألهم العديد ممن جاؤوا بعده- من تقديم مسرحيات كانت بمثابة نماذج لسلطة المخرج **المتحكم بالعرض** المسرحي صار المؤلف في الدرجة الثانية و قد طرح المخرج الفرنسي أندريه **أنطوان الفكرة القائلة** (المخرج هو المفسر للنص و الأمين على أفكار المؤلف)،

[1]-هاني أبو الحسن، سيسولوجيا المسرح بين النص و العرض، دراسة تطبيقية على مسرحية شكسبير و الحكيم ط1، 2006، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية، ص 53 .

و هنا يمكن أن نؤشر **بروز فكرة المخرج** الأمين و المخرج غير الأمين ويبدوا أن التشاكل في العلاقة بدأ منذ ذلك **الوقت وإلا لما طرح** أنطوان هذه الفكرة و لكن **اختلاف** الرؤى بين المخرجين في تناولهم لأفكار المؤلف ظل سائدا حتى وقتنا الراهن فهذا المخرج الروسي قسطنطيني **ستانسلافسكي** وعلى الرغم من أنه واحد من المخرجين الذين يهتمون بالأمانة على النص و تفسير أفكار المؤلف إلا أنه و الكلام هنا لاثنين من أبرز المخرجين العراقيين هما بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد (**المخرج في ظل ستانسلافسكي** هو منفذ و خالق في نفس الوقت ، مفسر **للنص و أفكار** المؤلف و خالق لخواص ذلك النص بالإضافات التي تأتيها **مخيلته**) و يبقى تعدد الرؤى الفنية للمخرجين هو المهيمن على قراءة النص المسرحي مع تنوع التواجهات و المذاهب الأدبية التي ينتمي إليها النص رؤية ....."[1]

" **إن** أي بنية فنية تستمد ديمومتها من الحفاظ على وحدتها الفكرية و الجمالية، أي المحافظة على وحدة الإنسجام بين الذات و الموضوع"، و بما أن بنية المسرح هي الأكثر تعقيدا بسبب تعدد الدوات في تكوينها (**المؤلف ، المخرج ، الممثل، المصمم**، المشاهد) لذا تواجه الباحثين الكثير من الصعوبات في تحليل العملية المسرحية .

إن محاولة البحث في إشكالية العلاقة بين " **ذات المؤلف و المخرج**

[1] شكري عبد الوهاب : **المكان المسرحي**، دار فلور للنشر و التوزيع الإسكندرية، ط3، 2002، ص289 .

تعد الأعقد من خلال سعي كل منهما إلى أن تكون الذات المركزية و يقول يوري فلتروسكي أحد نقاد "حلقة براغ " في هذا الإطار : (لدينا تعقيد مضاعف في الدراما، فيما يتعلق بالذات الكامنة خلف بنيتها من ناحية، هناك تعددية للذوات دعونا نقول ذوات جزئية مرتبطة بتعددية السياقات المعنوية، و من ناحية أخرى هناك تناقص واضح بين هذه الذوات و المؤلف الذي هو الذات المركزية) و تؤكد بعض الشواهد التاريخية سلطة المخرج بكونه مركز العملية المسرحية، كما يقول المخرج "عقيل مهدي" في كتابه "نظرات في فن التمثيل: " آبيا ، أول من أصر على الأهمية القصوى للمخرج باعتباره الدكتاتور المسيطر على كل عنصر من عناصر الإخراج المسرحي) و كذلك المخرج الإنجليزي غوردن كريغ الذي لم يكن يؤمن بالاعتماد على كلمات النص و اعتبر المخرج (مؤلفا جديدا للنص المسرحي) وآخرين أمثال الفرنسي "جاك كوبو" و مواطنه "غلستون بتي" والأمريكي "تيوبولد جسنر" و كان كل منهم يدعو إلى أن يكون للمخرج الدور الأول في قيادة العرض المسرحي و جعل المؤلف في مرتبة ثانية أولا دور له كما فعل المخرج الروسي "فيسغولد ماير هولد" الذي دعا غلى فكرة (المخرج مؤلف العرض)"[1] .

" و مع لستمرار الجدل حول دور كل منهما المؤلف و المخرج في بعث الروح في العرض المسرحي يقول المخرج سامي عبد الحميد (تبقى هناك لغة مسرحية يتعامل بها العاملون في المسرح و لا بد لهذه اللغة من مؤلف سواء كان مؤلف الكلمات أم كان هو الممثل أم كان هو المخرج، فهناك لغة، و هي الحجر الأساس للعمل المسرحي .

[1]-هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص55

و هذا معناه بقاء المؤلف حيا و بقي هو الأول و الثاني هو المخرج) [1] .

إذن فاللغة هي جسد العرض الذي لا يمكن الإستغناء عنه بأي شكل أو أسلوب مسرحي من الكلاسيكية و حتى الأن حيث تتجه العروض إلى **إستخدام (لغة الجسد)** مرورا بفن المسرح الإيمائي (Theatre Mime) الذي يقوم بتحويل **لغة النص (الكتابة) (إلى لغة الحركة) "كما عند الفنان البولوني توماشفسكي أو** حتى (الأصوات اللغوية) **و (لغة الصوت) كما في عروض مسرح اللامعقول"** [2] الناقد رولان بارت يشير إلى كثافة **(الفعل الدلالي)** للعرض من خلال العلاقة بين **ظامي اللغة و المسرح** (هناك علاقة بين **اللغة**/الرمز و اللعبة المسرحية .. **أي علاقة اللغة بالكلام** "و هناك أيضا طبيعة العلامة المسرحية "تماثلية، رمزية أم إصطلاحية ؟ " و تنويعاتها الدلالية، و هنالك أيضا ضوابط تسلسلها و أخيرا دلالاتها والترابطية كل هذه المشاكل السيميائية الأساسية جاهزة في المسرح، بل يمكننا القول أن المسرح يشكل موضوعا سيميائيا متميزا، إذا أن نظامه يبدو في الظاهر أصيلا" **أي متعدد الأصوات "مقارنة بظلم اللغة الأفقي الأحادي"** [3] . **و لعل الدافع الأساسي وراء**

[1] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، ص293 .
[2] المرجع نفسه، ص 295 .
[3] نفسه، ص296 .

لاستمرار صراع (الذات) بين المؤلف و المخرج هو اختلاف الرؤية بينهما في تجسيد المسرحية فالأول ينطلق من تصورات أدبية و الثاني ربما لديه تصورات تقنية و قد صنف الخبير المسرحي " ألكسندر دين" **في مؤلفه (أسس الإخراج المسرحي) الفنان** إلى نوعين : **المبدع .. و المفسر** .. فالمؤلف الموسيقي والرسام والكاتب الأدبي جميعهم فنانون **مبدعون، أما قادة الأوركسترا والعازفون** و المخرجون و الممثلون و غيرهم من العاملين في المسرح لا ينتجون تعبيرهم الفني من الفراغ أو العدم و لكن أمامهم العمل الفني الذي تم إنتاجه بالفعل كي يفسروه فإذا أراد المخرج أن يكون أمينا على أفكار المؤلف عليه أن يوظف أدواته الفنية في التركيز على فكرة المؤلف الرئيسة في المسرحية، أما إذا اختار أن يكون غير أمين على أفكار المؤلف فسيعمل على **إبراز فكرة تنسجم ورؤاه** الفكرية والجمالية، مثلا نشاهد مسرحية "بيت الدمية" للكاتب النرويجي هنريك إبسن لمخرج من النوع الأول نراه يركز على فكرة المؤلف بالدعوة إلى حرية المرأة و تعزيز دورها الإجتماعي، فيما يقوم المخرج الثاني بإبراز العلاقة السلبية للمرأة بزوجها و أبنائها أو مع الشخصيات الأخرى"[1]. **ويبقى** التوتر في العلاقة بين **(المؤلف/النص) و (المخرج/العرض) قائما** تبعا لمتطلبات المرحلة التاريخية **و** " قد ينصب الجهد على تحديد العرض المسرحي بوسائل النص أو أن يتيح المؤلف مساحة من الحرية للتجسيد المسرحي كما تؤكد (النسبية) حضورها في **المطلقات** الفكرية و الفنية لكل من المؤلف و المخرج .

[1]-المرجع السابق، شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي ، ص297

يقول ناقد آخر من "حلقة براغ "يان ميوكاروفسكي (هكذا هي العلاقة بين المسرح والدراما دائما متوترة و لهذا أيضا خاضعة للتحول . مع ذلك ليس المسرح - في الحقيقة - خاضعا للأدب و لا الأدب خاضعا للمسرح .

يمكن لمثل هذين التطرفين "أي خضوع الأدب للمسرح أو العكس" أن يحدثا فقط في مراحل تطويرية خاصة، بينما في مراحل أخرى يتم التوازن بين الطرفين) . بما أن بنية المسرح تختلف في عناصرها السياقية عن الفنون الأخرى و قد قال -منذ فاغنر- أن المسرح هو فن (تركيبي)، بل هو في الواقع (مجموعة تامة من الفنون) تنسجم بشكل هارموني وفق رؤية جمالية و فكرية تتجسد في عناصر العرض المسرحي السمعية و المرئية و الحركية وباعتباره -المسرح - مؤسسة سيسيولوجية تقودها منظومة من العلاقات والتقاليد (الأعراف المسرحية) يتوجب على العاملين في الحقل المسرحي احترامها والتقيد بها -إلى حد ما - للمحافظة على قدسية و مهابة المسرح التي عرف بها منذ النشأة اليونانية و حتى يومنا هذا"[1]

2)- ارتباك الإبداع المسرحي في فن المؤلف وفن المخرج :

- حول مفهوم الارتباك لغة و اصطلاحا :

ربك لغة: خلط – إختلط عليه الأمر و ضعفت حيله

ارتباك Embrassement ; confusion ; étranglement

-الارتباك اصطلاحا : هو قصور وظيفي ناتج عن خلل في الأداء بوصفة المظهر المجسد لخلل في الفهم و من تم خلل في التصور -إذا كان الأداء مسبوقا بتصور

[1]-المرجع السابق، شكري عبد الوهاب : المكان المسرحي، ص299 .

ما– فخلل الفهم أو التصور يؤدي إلى خلل في صور تجسيده أو خطوات تحقيقه تحققا ماديا .

و إذا كان الإدراك و الفهم مرحلتين من مراحل التفاعل العقلي مع المادة فهذا يعني أن المادة تخضع للاختيار الذاتي أو الموضوعي أولهما معا، و الاختيار في ذاته لون من ألوان التقدير الجزئي الذي يتأسس عليه التصور .

فإذا أصاب اختيار المبدع لمادة إبداعه خلل ما، تجسد ذلك الخلل في التصور ومن ثم في التكوين أو التجسيد المادي للصورة الإبداعية سواء في النص أوفي الأداء أو في العرض. و إذا أدرك الخلل عن طريق الجمهور و فهم النقد الفني من خلال تدقيقه في تلقي الصورة الإبداعية و عناصر تركيبها مادة و شكلا و تعبيرا بالتحليل أو بالتفكيك كشف عن أسباب ارتباكها أو تناقضها[1]

- **الإشكالية :**

كثيرا ما يصاب الإبداع المسرحي تأليفا و إخراجا و تمثيلا و تصميما و نقدا بآفة الارتباك و يستوي في ذلك الإبداع العالمي و العربي و المحلي فالكثير من الإبداع المسرحي يمكن تصنيفه ضمن قائمة المرتكبات الإبداعية نتيجة لوقوع المبدع مؤلفا في حيرة أمام اختياره لمادة إبداعه و حيرته أمام تشكيلها و هي حيرة لم يستطع حسمها فيترتب على ذلك إنتاج صورة مسرحية مرتكبة (مشوشة، ضعيفة ، أو زائفة) .

[1] أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،ط1 ، 2004، ص67 .

و الأمر نفسه يحدث مع المخرج ومع الممثل ومع مصمم المناظر والأزياء و المؤلف الموسيقي، إلى جانب حيرة المخرج أمام اجتياز عقبات الإنتاج في سبيل تحقيقه لتصوره أو التوفيق بين التصور و عناصر الإنتاج المعطاة .

فعندما يختل توازن انتباه الفنان المسرحي المبدع (مؤلفا – مخرجا-ممثلا-مصمما) نتيجة لعدم استغراقه التقريبي في عمله الإبداعي و عدم توزيع انتباهه على كل عناصر عمله الإبداعي بالتساوي ترتبك الصورة الإبداعية ، و من ثم يفقد الإبداع قدرته على خلق الإثارة الإمتاعية و الإقناعية للمبدع نفسه قبل المتلقي والإشكالية هنا تتمثل في عدم إدراك المبدع نفسه لعدم استمتاعه هو بعمله و عدم إدراكه لإنتفاء عوامل الإقناع و المصداقية عن عمله نتيجة لعدم توحده مع شخصياته و مع عناصر تشكيله لفنه [1]

- **أهمية الدراسة :**

عند تفكير المؤلف المسرحي بالصفات في رسم الشخصيات و رسم الفعل المسرحي بديلا عن التفكير البصري بالصور ترتبك الصورة لأنها لا تحقق لدى المتلقي درجة معينة و مناسبة من الاستثارة التي تمسك بتلابيبه إذا يمتعه تألقها وبارتباكها ينتفي دورها الإمتاعي و دورها الإقناعي و هما ركيزتا تحقق الأثر الدرامي المبدع و الأمر نفسه ينسحب على المخرج والممثل و المصمم المسرحي و تستهدف هذه الدراسة فهم أسباب الارتباك لدى المبدع المسرحي وصولا إلى تقويم حركة الإبداع المسرحي .

[1]-المرجع السابق ، أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص68 .

- **ارتباك العلاقة بين المؤلف و مخرج نصه :**

و لعل أول القضايا التي أود الوقوف عندها في القضية التي **ثارت** بين مؤلف مسرحي هو (يوسف إدريس) و مخرج مسرحي هو **(سعد أردش)** حيث **اضطلع** الثاني بإخراج مسرحية الأول وهي **(الجنس الثالث) من إنتاج المسرح** القومي و عند مشاهدة المؤلف لعرض مسرحيته تلك أربد و **أزبد و لجأ** إلى تقطيع أوصال نصه و إلصاقه على جدران المسرح القومي و سوره الخارجي **صفحة صفحة، محتجا بأن سعد** أردش قد ارتبك في فهم نصه ذاك، محتجا بأن سعد **أخرج النص** إخراجا قائما على الإيهام في حين أن النص -كما يزعم يوسف إدريس- نص يقوم على التغريب لا الإيهام، **ذلك لما رأى المخرج أردش** يجسد مشهد لقاء البطل (عبد الرحمان أبو زهرة) بشخصية أخرى **هي (عشماوي) في** ميدان العتبة في السابعة من مساء اليوم المحدد مستخدما الإضاءة الإيهامية **(ألترا** فايلوت) **التي تنعكس على معطف الدكتور** (أبو زهرة) و هو يصعد درجا **أو مدرجا مظلما في عتمة تامة حتى لا** تظهر سوى الألوان البيضاء أو الفسفورية **وهي** ألوان ملابس **(البطل الدكتور العالم)** فيبدو وفق الحركة الإنسيابية التي رسمها له المخرج كما لو كان يطير نحو الفضاء **و** ذلك بحق تجسيد إيهامي كما **قال المؤلف** "يوسف إدريس" لكن هل نص يوسف إدريس نص تغريبي حقا حتى يمكن القول إن **"سعد أردش" عندما جسده وفق عناصر** إيهامية قد **ارتبك في** التصور أو الفهم ؟ ! **واقع الأمر** : لم يكن النص ملحميا و لا **صلة** له البتة بنظرية التغريب الملحمية، لأن الحدث **انبنى على الإيهام** حيث عالم في معمله لا يعطيه جهاز الحاسب الآلي في كل التجارب التي يجريها إلا نتيجة واحدة و هي رقم **سبعة** [1] **حتى**

[1]-المرجع السابق ، أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 80-81 .

أنه يحدد له السابعة من مساء اليوم السابع (الجمعة) بميدان العتبة ليلتقي بعشماوي الذي ينقله إلى صحراء و سور كبير خلف أبوابه (هي) التي يناديها عشماوي فتفتح له ليدخل العالم بستانا شاسعا تتحول فيه الأشجار إلى نساء فاتنات راقصات (و هو استلهام من رسالة الغفران) "للمعري" و إرتباط رقم سبعة بواجداننا وتراثنا الديني معلوم و ارتباط اسم عشماوي بمنفذ أحكام الإعدام في الحياة المصرية المعاصرة معلوم و سور البستان و ارتباط دخوله بشخصية رضوان في تراثنا الديني معلوم و انقلاب أشجار الرمان و الفاكهة إلى فتيات حسان و حور عين معلوم من ثقافتنا الدينية و قصة الإسراء و المعراج و استلهامها أدبيا (رسالة الغفران) ثم (الكوميديا الإلهية) "لدانتي" و من قبلها (التوابع و الزوابع) لابن شهيد الأندلسي [1] . إذن فالحدث في مسرحية (الجنس الثالث) حدث إيهامي البناء و العناصر والتقنيات و تأسيسا على ذلك كان فهم المخرج سعد أردش و من هنا يتضح لنا أن ارتباك في تعقيب "يوسف إدريس" الانتقادي و ليس النقدي هو الذي أثار تلك القضية المفتعلة .

[1]-المرجع السابق ، أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 81 .

المبحث الثاني : عناصر التواصل الدراماتورجي

1-علاقة المخرج بالنص :

تحت تأثير الفكرة السائدة عن استقلالية النص عن المؤلف الذي أعلن "رولان بارث" موته، ما جعل القارئ ينعم بحرية قد يسيء استخدامها، و بدعوى التجريب و البحث ..أصبح المخرج المسرحي يبيح لنفسه التصرف بالنص الدرامي كيفما يشاء حذفا و اختزالا أو تحريفا وتشويها ، و شرعنة ذلك على أساس أن لكل مخرج طريقته ، و رؤيته ، و تأويله الخاص للنص .

حول علاقة المخرج بالنص و مدى فضفاضية الحرية في تقديم العمل معروضا، أو تأطير الحدود ... توجهنا ببعض التساؤلات لعدد من مبدعي الوسط المسرحي المحلي ..

يبادرنا المخرج "رجاء العتيبي" حول إيمانه بالحرية المطلقة للمخرج المسرحي في التصرف بالنص الدرامي، بقوله :"ليس ثمة ما يجعلنا نأخذ الأمور بهذا الشكل ولا تظن أن أحدا يتصرف على مزاجه بدعاوى الرؤية و الإبداع و لكننا في هذا الموقف أمام مخرج خلاق ومخرج هزيل.. عندما يأخذ المخرج الخلاق النص وينظر إليه و يقرأه أكثر من مرة سيعرف كيف يتعامل معه بحيث يكتب نصا بصريا مبدعا بجوار النص المكتوب، و يعطي النص روحا أخرى تنبض بالحياة أما المخرج الهزيل فسيظل هزيلا، و لا يمكن أن يرتقي بالنص، ولا يمكن أن يعطينا رؤية خلاقة .

و يضيف : من الضروري أن نتخلص من التعميم عندما نطلق كلمة (المخرج) ونحددها بشكل أدق : (مخرج خلاق ، أو مخرج هزيل) [1]

[1] نديم معلا محمد، في المسرح (في العرض المسرحي ...في النص المسرحي ... قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب،ط1 ، 2000م ، ص 39

وهنا تنتفي مثل هذه الأسئلة و لا يصبح لوجودها أهمية، ولا تمثل لنا قضية، لأننا حينها نعرف إنتاج المخرج الخلاق و نعرف أدواته و خياله الواسع مثلما نعرف أيضا إنتاج المخرج الهزيل الذي أنهك النصوص المسرحية و خلط الأوراق بعضها ببعض مما شكل لدينا قضية لا يمكن أن تكبر كالثلج لو أننا كسرنا التعميم في كلمة (المخرج) .و حول ضوابط الحرية التي تحدد دور المخرج المسرحي في حالة غياب المؤلف بطريقة مباشرة للمفاصلة الإبداعية مع المخرج يعلق "رجاء العتيبي" بقوله: **مؤلف النص** المسرحي، يمثل مرحلة و انتهت وينبغي أن يكون بعيدا عندما تبدأ مرحلة المخرج، و عندما تبدأ مرحلة التلقي لا ينبغي أن يكون المخرج موجودا فالمتلقي يريد أن يلتقى العرض المسرحي دون تدخل من أحد، و كما نرى نحن أمام مراحل فنية لا ينبغي أن **تتداخل**، و ما يقال من تعاون و تفاهم ومساندة بين المؤلف و المخرج و **المتلقي** هو محض هراء، قبلناه لأننا مجتمع يعلي من القيم، فالتعاون بين الاثنين : المخرج و المؤلف يمثل لنا قيمة عليا أعلينا من شأنها ، و لكن من الناحية الفنية لا ينبغي أن يكون هناك تعاون، ولا مجال لهذا التعاون أصلا لأن الرؤية الفنية – أي رؤية فنية - **لا تصدر إلا من** شخص واحد ليس من عدة أشخاص .

كما يردف حول ذلك بقوله : من الضروري أن نتخلص من قيمة التعاون مهما علا شأنها عندنا و ذلك عندما نكون في مناطق الفن، بوصف الفن له قيمه **الخاصة** هبه ، فلا ينبغي أن نخلط الأمور ، التعاون قيمة رائعة في مكانها، **و لكن** عندما تنقلها في غير مكانها لا تأتي بنتيجة .

و كتحديد لإطار حرية المخرج يقول "العتيبي"" : إن حرية المخرج[1] تبدأ عندما ينتهي المؤلف من كتابة نصه، ليفعل ما يراه مناسبا .

[1]-**المرجع السابق**، نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي ... **في النص المسرحي** ... قضايا نقدية، ص 40 .

فإذا كان مخرجا خلاقا، فإن النتائج معه**ستكون أكثر من رائعة أما إذا كان** هزيلا فلن نرى سوى خبط عشواء .

و حول نوعية العلاقة الرابطة بين المخرج المسرحي و مؤلف النص بين الصراع على المؤلف أو التوافق حوله،يقول : من الجميل أن يكون هناك صراع و قلق و توتر، ليس بين المخرج و المؤلف و لكن بين المخرج و النص، **لأن** العلاقة بينهما **(المخرج/النص)** لن تكون في يوم ماحبا **وسلاما، و إنما علاقة (مخاض)** من الضروري أن نحترمها و لا نصورها بالشر .

و يختم ذلك بتأكيد لرأيه حين يقول: **المؤلف** انتهى كمرحلة بمجرد أن **وضع القلم جانبا، وتبدأ كتابة نص بصري** جديد على يد المخرج، تحتاج إلى قلق **و توتر حتى تفرج الكربة عن عرض خلاق،** لهذا ليس بمقدورنا **حسم الموقف** فنحن لسنا أمام قضية جنائية و لسنا أمام رواية عربية بتمامها يتزوج الأبطال **ولكننا** أمام عملية مخاض إبداعية ليكن فيها ما يشاء، المهم أن ينتج المخرج عملا خلاقا بعيدا عن تطفل المؤلف، لأنه ليس ثمة شيء خارج النص كما يقول **"رولان بارث" وحول الأطر التي تضبط تعامل المخرج مع النص في حال تعذر** التواصل المباشر مع المؤلف يقول "إسماعيل" : دعونا نأخذ مثلا نصا كلاسيكيا شكسبير سبق أن قدم معروضا حول العالم و بمختلف الرؤى المسرحية و لفترات مختلفة من الزمن مع كل ما سبق ذكره يظل المخرج غير ملزم بالضرورة لتقديم النص حرفيا بصورته الكلاسيكية كمجرد ناقل لكن من الممكن له أخذ جزئية معينة منه، أو "ثيمة" محددة يبني عليها رؤيته الإخراجية و لو بفكرة مختزلة دون

إغفال لأهمية نسب الاقتباس لمبدعه الأصلي كتقدير أدبي بالضرورة . و على كل هناك فرق كبير بين التغيير أو تحريف النص وبين تقديمه بأمانة إخراجية[1].

2- إتجاهات التعبير المسرحي بين النص و العرض :

- **منهجية الإخراج المسرحي:**

أ- تعريف المخرج: هو باعث الحياة في النص المسرحي :

- بما يوافق رؤية المؤلف في حالة ترجمة النص إلى حياة .
- بما يوافق رؤية المؤلف مع رؤيته في تفسير النص .
- بإعادة صياغة مفردات النص ومعادلتها بمفردات لغة العرض (عرض خالق) .

ب- حرفيات الإخراج:

تتأسس ماهية المخرج على (إختيار النص و الإعداد للبدء في التدريبات، إختيار طاقم المساعدين والمصممين، التصور الإخراجي: (الأسس النظرية لرؤية المخرج للنص موضع الإنتاج) .

- و ضع مقايسة أو مشروع إنتاج للنص بالميزانية التقديرية و إقتصادياتها .
- إختبار الممثلين والفنيين .
- وضع جدول زمني للتدريبات .
- بدء تدريبات القراءة (المنضدة) : تحليل الأدوار المسرحية .

تنظيم تقارير سير العملية الإنتاجية :

تدريبات التمثيل (تدريبات التعبير الصوتي و تدريبات التعبير الحركي) .

- خطة الدعاية (أساليبها و وسائلها و أماكنها و توقيتاتها) .
- برامج تنفيذ المناظر و الديكورات و الإكسسوارات .

[1]-المرجع السابق، نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي ... في النص المسرحي ... قضايا نقدية، ص 41 .

- الحيل إن **وجدت**.
- تصميمات الأزياء (مقاسات الممثلين و الممثلات، ألوان الأقمشة و أنواعها و برامج تنفيذها) .
- **الألحان و الغناء – إن وجدت** – و التدريبات عليها بشكل كاف قبل الجمع بينها وبين الرقصات .

-الرقصات – إن وجدت – و التدريبات عليها على ضوء الموسيقى المطلوبة **للعرض** [1].

- تجهيز الأجهزة الصوتية و كتابة نص المؤثرات الصوتية .
- تجهيز الأجهزة الضوئية و خطة الإضاءة (مصادرها و أغراضها وألوانها وكمياتها و أعدادها) .
- المميزانسين (**الحركة على خشبة المسرح**) و تتم وفق أسلوب مما **يأتي** :

أ- وفق نص الحركة سابق الكتابة بقلم المخرج و تطبيع المكتوب مع قدرات الممثلين الحركية الجسدية و مواهبهم .

ب- وفق حركة مرتجلة يوجه إليها المخرج في أثناء كل تدريب على المشاهد **والمناظر**.

حسب جدول ينظم حضور الطاقم الفني المعاون و الممثلين في هذا المشهد وذاك.

- كتابة الحركة المسرحية و الإرشادات على النص بمعرفة مساعد المخرج .
- تدريبات إعادة الحركة التي تم إجراؤها **استنادا** إلى نص الميزانسين وفق جدول لا يتعارض مع تحسين حركة مشاهد تجسد – **للمرة الأولى** - .
- كتابة حركات الإضاءة الدرامية (**نسخة خاصة**) .
- كتابة حركات المؤثرات الصوتية و الموسيقى (**نسخة خاصة**)

[1]-أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص (الجزاء الأول)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،ط1 ، 2004 ،ص13

- كتابة نسخة دخول الممثلين.

ج- مهام المخرج :

- **لستخلاص الفكرة من وراء كل عبارة** بالتحليل، أو بالتفكيك .
- توجيه صوت الممثل و مشاعره لخدمة الفكرة التي إستخلصها خلال رؤيته في إخراج النص المسرحي المعين .
- توجيه حركة الممثل في **اتجاه الفكرة المستخلصة من الحوار و العلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلا في حالة صنع اكتمال فني للعرض .**
- إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير و التخيل و إستشارة المصممين و المساعدين و الاستعادة بخبراته [1] .

و- دور التحليل في عمل المخرج :

يكشف التحليل عن ما وراءه الكلام والأحداث و الشخوص و يمكن المخرج من فهم أبعاد الحدث و أغوار الشخصية و يساعد على تقويم مواقف كل شخصية و مستويات كل حدث و كل موقف درامي حتى يسهل عليه بعد ذلك إيجاد معامل تجسيدي لكل حدث و صورة حية لكل شخصية في الحدث، مع توظيف درامي **لكل عنصر** .

[1]-المرجع السابق، أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 14-15 .

ذ- خطوات العمل مع الممثلين في رسم الخطوط العامة للتغير الصوتي والحركي:

- قراءة تعرف على طبيعة الفقرة الحوارية ومستوياتها .
- قراءة تجريبية على الفقرة الحوارية حيث يتحسس الممثل مناطق الوقف وأنواعه والنقلات الشعورية و هنا يتم في أثناء تدريبات المنضدة .
- قراءة تعبيرية جمالية يبرز فيها الممثل مناط التعبير في كل نقلة شعورية يؤديها في دوره عن طريق الحركة و التحريك .

ر- التعبير الحركي :

هي حركة الجسم و سكونه لإعطاء معنى أعمق عن المدى الظاهر أو للدلالة على معنى غير ظاهر أو للتعبير عن فكرة من ورائها .

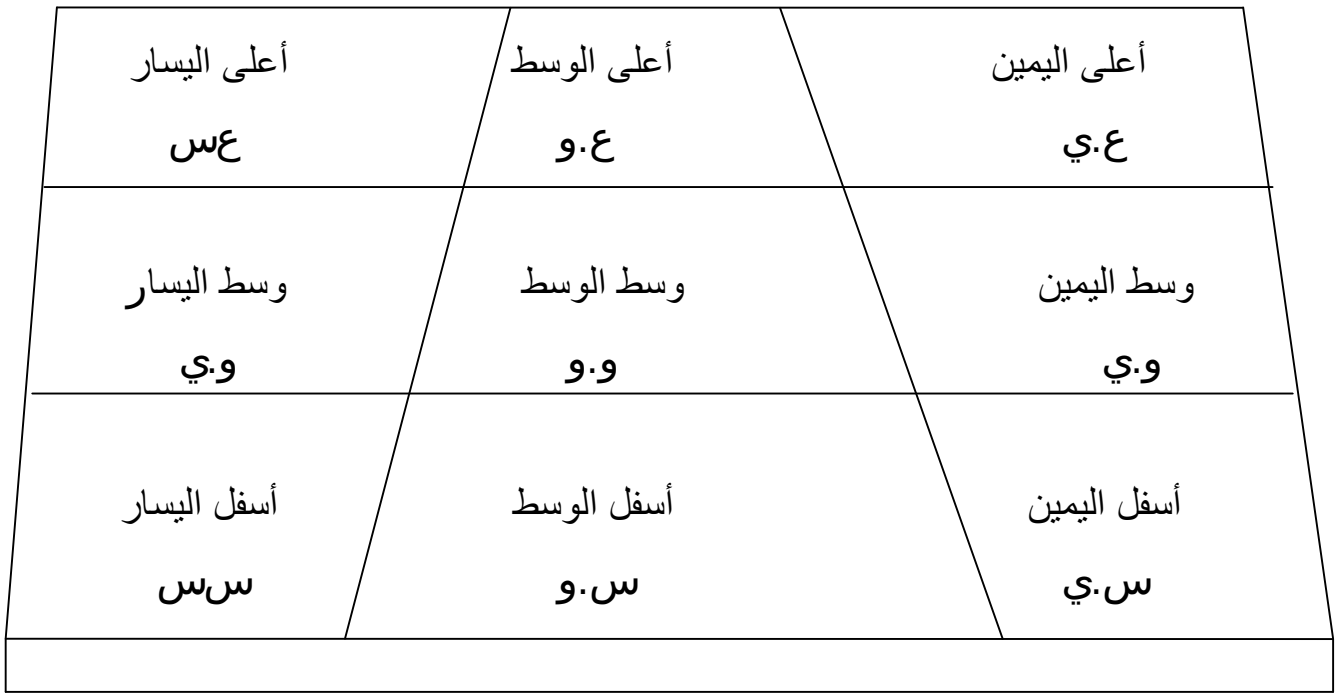
ز- التحريك :

هو حركة الجسم في المكان و الزمان لتحقيق غرض ظاهر المعنى لا باطنها ومنها: (الشغل المسرحي) .

س- تقسيم خشبة المسرح :

و تسهيلا لرسم حركة الممثلين لجأ المخرجون القدامى إلى تقسيم خشبة المسرح إلى عدد من الأقسام إذ قسمت عند غالبيتهم إلى تسعة أقسام على شكل خطوط رأسية و خطوط أفقية (طولية و عرضية) على النحو المبين في الشكل الآتي : [1].

[1]-المرجع السابق، أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 15 .



و لكن الإخراج الحديث لا يعتد بهذه التقسيمات لأنه يستطيع أن يحدد المناطق وتأثيراتها النفسية ببؤر الإضاءة المسرحية، هذا و يرى د.كمال الدين عيد أن هذه التقسيمات التي اعتمدها المخرج الكسندرين في كتابه " **أسس الإخراج المسرحي**" إنما هي عمل مدرسي و وصف ذلك الكتاب بالتخلف في الكثير من جوانبه [1] .

س- رموز كتابة نص المخرج :

يستخدم المخرج المسرحي – على وجه الخصوص – **عددا من الرموز التي** تيسر عملية تسجيل إرشاداته عند تشكيل **صوت الدور المسرحي ، و مشاعره** وحركته، وتيسر عمليات تنفيذ العرض **في عناصره المختلفة مثل الإضاءة** والمؤثرات و تغيير المناظر و الموسيقى والحيل و دخول الممثلين و خروجهم **.... إلى آخره .**

[1]-المرجع السابق، أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص ،ص 16 .

و هي رموز متفق عليها – **غالبا-** غير أنه يجوز لكل مخرج **أن** يضع رموزه شريطة أن يوضح دلالتها في بداية نسخة المخرج و تدخل[1] هذه العملية الفنية ضمن مرحلة التنفيذ .

و من المتعارف عليه في عملية إخراج نص مسرحي أن تخصص إدارة الإنتاج أو الجهة المنتجة نصا خاصا لكل عملية من تلك العمليات تكون في حوزة كل مساعد في عملية الإخراج و مديري خشبة المسرح **بدءا من** : (تدريبات المنضدة حيث يتم تشريح أبعاد كل شخصية تمهيدا لتملك ممثل كل دور لصوت الشخصية المعبر عن مشاعرها و إرادتها و أفكارها و قيمها من خلال تفاعل كل ممثلة و كل ممثل مع الآخرين في المشهد المسرحي بعد **استقرار كل ممثل في** الدور الذي يتناسب معه جسما –**أولا- ثم –أداء- بعد ذلك**) [2].

و كذلك تكون للإضاءة المسرحية في النص موضع الإخراج نسخة خاصة تتضمن خطة الإضاءة التي ينفرد بوضعها مصمم – **باستثناء عالمنا العربي** حيث يقوم المخرج بتصميم خطة الإضاءة في العرض المسرحي - **و تحدد** مواضع حركات الإضاءة الدرامية بتوجيه المخرج الذي يكتبها في نص الإضاءة أو يمليها وفق طبيعة الصراع و مستوياته و الرؤية التي وضع أساسها النظري **وحدد ألوان الإضاءة و حركة الضوء و الإظلام، الخفوت و السطوع و التسلل في السطوع وفي الإظلام تبعا لذلك**

[1]-المرجع السابق، أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص ،ص 21 .
[2]-المرجع نفسه ، ص 22 .

و تكون للحركة نسخة بيد المخرج المنفذ أو مساعد **المخرج في أثناء** تدريبات المنضدة حيث يسجل توجيهات المخرج للممثلين كل أمام الفقرات التي تخصه حتى يمكن الرجوع إليها عند النسيان أو الاختلاف **أو خروج ممثل على** نصه المرسوم له - وغالبا ما تكتب إشارات المخرج بقلم رصاص حتى يسهل محو الكتابة، حيث يتغير التوجيه وفق تدرج **الحالة** الانفعالية - و التخيلية للمخرج من تدريب إلى آخر و حيث يتطور فهمه يوما بعد يوم طول فترة التدريبات لأبعاد الشخصية و علاقاتها و من ثم طرق تغيير الممثل عنها، كما أن إضافات الممثلين المبدعين التي يرى المخرج فيها مطابقة وتجسيدا أو إضافة لتصوره عن **الشخصية** يمكن أن تسجل حين يطلب المخرج ذلك أو يقره أو يطوره و يستنبط منه إبداعا أكثر جدة [1] .

وقد تعاد كتابة نص المخرج بالمداد بعد أن تستقر التوجهات و تتأكد **الحركة وطرق التعبير** في الأداء الصوتي و الحركي و**المؤثرات و المناظر والإضاءة و الصوت** ... (الخ) .

و تكون لمدير خشبة المسرح و مساعديه نسخ ما يسجل فيها حركة دخول الممثلين وحركة خروجهم و أماكن الدخول **و أماكن الخروج و رفع الستار.** وكذلك لتغيير المناظر والملحقات الشخصية - **خاصة كل ممثل - مثل** : (السيف – البندقية – الزمزمية – **المظلة** – السكين – الراديو ... **إلخ**)

[1] ـ نديم معلا محمد : **في المسرح (في العرض المسرحي .... في النص المسرحي** ... قضايا نقدية)، ص15 .

و أخرى للمؤثرات الصوتية و غيرها للحيل و غيرها للموسيقى بالإضافة إلى وجود نسخة لكل ممثل حتى يسهل عليه كتابة توجيهات المخرج في الأداء الصوتي و الحركي والتعبيري و ضبط اللغة و التقطيع .. و ما يتصل بعمله [1] .

ش- رموز نص الإخراج المتعارف عليها :

أ)-في الأداء الصوتي : رموز الوقف و التقطيع التي تستخدم في تدريبات الأداء الصوتي للأدوار .

1- (/) **وقف موصل** : و هو وقف حتمي واجب مراعاته في الأداء التعبيري الصوتي لعدم اكتمال المعنى .

2- (!) وقف تعليق: و هو وقف جمالي يمكن الأخذ به و ذلك يتوقف على حس الممثل حيث لا يتأثر به المعنى .

3- (//) **وقف تام** : و هو حتمي لانتهاء الوصول إلى معنى (**اكتمال المعنى في الجملة**) .

4)- (B) **وقف تنفس** : عندما يتحتم على الممثل شحن قفصه الصدري بالهواء (الشهيق) .

و يجب أن يكون غير ملحوظ عند الأداء و هذا يتحقق بالخبرة .

5)- ↓↓ ( ) **نبر منخفض** .

6)- ↑↑ ( ) **نبر عل** .

ب – **في الأداء الحركي** : - (رموز السير **و العبور و التوقف و الإستدارة** والمواجهة والاتجاه).

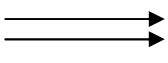
1- √/X يعبر أو يسير [2] .

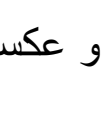
[1]-المرجع السابق، نديم معلا محمد : في المسرح (في العرض المسرحي .... في النص المسرحي ... قضايا نقدية) ص16 .

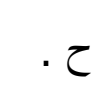
[2]-أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 23 .

O-2 يتوقف عن السير .

3- وجها لوجه .

4- يتجه يسارا و عكسها 5-  يتجه يمينا .

6-  يتجه لأعلى خشبة المسرح و عكسها .

7-  يتجه إلى أسفل خشبة المسرح .

8- يدور يسارا .

9- يدور يمينا .

ج- التحريك : هو الحركة غير النابعة من دافع ذاتي للشخصية .

ص- ركائز العرض المسرحي :

يرتكز المخرج على ثمانية ركائز في إنتاج عرضه المسرحي :

1- القراءة و الفهم العميق للنص ليتمكن من تقييم أحداثه و شخصياته و موقع كل منها عند الآخر .

2- تحليل الحدث و تحديد مستوياته مع تحليل الحالات الشعورية و الدوافع عند الشخصيات.

3- التصور أو رؤية المخرج .

4- تخيل المعادل التعبيري الصوتي و الحركي و السينوغرافي للمشاهد والشخصيات و أدوات تجسيدها ترجمة أو تفسيرا .

5- التجسيد (التنفيذ العملي لعملية إخراج العرض) : التدريبات و التصميمات و برامج التنفيذ .

6- الأداء التمثيلي و ما يصاحبه من أداء راقص أو غنائي أو عرائسي أو سينمائي ..إلى آخره .

7- الدعاية المكثفة والمنظمة ودورها في الحشد الجماهيري وتهيئة الجمهور[1]

8- طبيعة الجمهور و مدى تفاعله الذي يتوقف عليه نجاح العرض أو فشله فلكل عرض جمهوره المناسب .

9- الحركة النقدية و دورها في تقويم العرض تقويما فنيا مشتملا على فنون العرض دون التوقف عند نقد النص المسرحي نقدا أدبيا بعيدا عن ارتباطه بالعرض نفسه حيث يشير لأسلوب نقده[2]

[1]-المرجع السابق، أبو الحسن سلام : المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ص 24 .
[2]-المرجع نفسه، ص 25

الفصل الثاني

التواصل العلاماتي بين النص و العرض في مسرحية "هاملت" لشكسبير أنموذجا

1- توجهات عالمية في إخراج مسرحيات شكسبير : "مسرحية هملت أندموجا"

إذا كان النص الأصيل هو بالضبط ما تقوله الكلمة حرفيا "[1] كما يقول "جادامر" و كان إخراج النص على خشبة المسرح مغايرا بشكل جزئي من حيث عناصره للنص الأدبي نفسه -موضوع العرض - فإن تلك المغايرة بين النص الشكسبيري- على سبيل المثال- و عرضه على خشبة المسرح، يمكن التحقق منها عند الوقوف على أساليب إخراج تلك النصوص على خشبات المسارح المختلفة وفق الرؤى المتبانية لتصورات مخرجيها في العديد من أنحاء العالم وفي أقطار مختلفة .

و إذا لم يكن الإخراج بمعناه العلمي معروفا قبل محاولات دوق ساكس ميننجن و لم يكن يتعدى قبل ذلك دور الموجه الذي يرتجل فيه المؤلف نفسه توجيه الممثلين فإن منهج شكسبير في إخراج مسرحياته بنفسه، يتضح مما جاء على لسان هاملت وهو يوجه ممثلي الفرقة الجوالة نحو أسلوب الأداء . (حيث كان هدف شكسبير يلتقي مع قيم العصر الإليزابيثي الذي عاش فيه حيث هدف الإخراج و التمثيل نحو إظهار الفضيلة. وهي فضيلة النبلاء، فكان يبرز الفضيلة ليراها النبلاء و كان يركز على كل زاوية يبرز المغزى من خلالها حركة الممثلين و الشخصيات)[2] .

و معنى هذا أن مناط تركيز شكسبير في إخراج مسرحياته تمثل في أداء الممثل فلم تكن للمناظر أهمية و لقد اتفق كل من ستراسبرج و بروك و جروتفسكي حول التركيز على عمل الممثل .

---

[1]-جوردون (هايز): التمثيل و الأداء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة، الدولي للمسرح التجريبي (11)، 1999، ص 286 .

[2]-راجع: عبد المنعم الحفني : إخراج شكسبير في المدارس الفنية المختلفة (المسرح)، ع16، أبريل 1965، ص 70،67 .

يرى عبد المنعم الحفني أن الإخراج الحديث لمسرح شكسبير اتخذ منحى طبيعيا و ابتعد عن التجريد ميلا نحو التجسيد على أن كل الآراء - فيما يبدو- تعطي الأولوية للأداء التمثيلي أساسا لعمل المخرج في مسرح شكسبير [1] .

لم ينسى شكسبير نفسه أن يضمن حوار مسرحيته "هاملت" بعض إرشاداته التي يجب أن يحرص عليها الممثلون إذا أرادوا أن يحصلوا على إعجاب المشاهدين: " أرجو أن تلفظوا الكلام كما ألفظه منغما عذبا على اللسان، غير أنكم إذا تحدثتم كما يتحدث معظم أفراد فرقتكم فإني أفضل أن يقوم رجل الشارع بمهمتنا، ولا تلوح كثيرا بيديك مهما يكن انفعالك، و عليك أن تحافظ على جمال حركتك بشكل عام، و لا تنس أن تتواءم بين الكلمة و الفعل، و لا تزد و اجعل الطبيعة مرآتك" [2]

هذا الشاهد من نص هاملت يؤكد أسلوب الأداء الطبيعي في التمثيل لأنه يعتمد على ضرورة معايشة الممثل في أدائه لدوره و هو أداء ينفر من الافتعال و المبالغة وينفر من الأداء المفخم الذي يناسب المسرحيات الكلاسيكية، كما يطالب شكسبير ممثلي الفرقة المسرحية على لسان هاملت بمواءمة الكلمة مع الفعل ليكون أدائهم طبيعي في قوله " و اجعل الطبيعة مرآتك" !! .

[1] المرجع السابق : عبد المنعم الحفني، نفسه ص 70،67 .

[2] شكسبير : مسرحية هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة روايات الهلال، ع254، فبراير، 1970 .

إن استقراء منهج شكسبير في إخراج أعماله - كما يقول جيلين يلسون- [1] يرتكز على فن الممثل أولا و أخيرا و الذي يتأمل توجيهات هاملت لممثلي الفرقة الجوالة يتأكد من ذلك، حيث يعبر شكسبير هنا عن رأيه في الفرق القديمة والحديثة في زمنه:

" هاملت: أليس من العار على أن هذا الممثل في رواية من الخيال في حلم من الألم يكره روحه على تلبس وهمه

فتحتدم ، و بشجب منه المحيا بأجمعه ؟

الدموع في عينيه و الهياج في قسماته .

و صوته يتكسر و يتهدج و كل وظيفة في جسمه .

تتلبس ذلك الوهم .. و ذلك كله من أجل لا شيء من أجل هيكوبه " [2]

لقد أخرج لورانس أوليفيه مسرحية "هاملت" كذلك أخرجت في الإتحاد السوفياتي وكذلك "عطيل" و "الملك لير" و لكن إخراج شكسبير على المسرح السوفياتي إختلف عن إخراج أوليفيه لها فعطيل في الإخراج السوفياتي يظهر في مشهد من مشاهدها من خلف شبكة صيد مشدودة، أفقيا، وذلك ليس من الواقعية الطبيعية و لا هو من الواقعية الرومنسية و إنما هو أقرب إلى التعبيرية أو الرمزية و الملك لير في الإخراج السوفياتي تم تناولها عن طريق الدراماتورج حيث يوزع "لير" على الخارطة مملكته بين بناته في حين أفراد الشعب يملؤون الطرقات أسفل القلعة . بما يكشف عن طبيعة الانفصال بين الحاكم (الملك) و شعبه فهو يقسم المملكة وكأنه يقسم القطيع البشري أيضا بين بنتيه و هو إذ يفعل

[1]- جبلين ويلسون سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد عالم المعرفة، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة ع،258 ، يونيو، 2000 ، ص16

[2]- شكسبير : هاملت، ف : الثاني ،م: الثاني، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا، ص76 .

و ذلك إنما يهدم النظام الإقطاعي هو على رأسه أي يقف ضد قانون نظام حكمه . و في حين أن إخراج أوليفيه لهاملت كان طبيعيا، فقد أخرج رودني بينيت المخرج الإنجليزي (هاملت) وفق أسلوب الواقعية الرومانسية في الأداء التمثيلي و في الأزياء و بأسلوب تجريدي من حيث المناظر . و هو العرض الذي رأيت الوقوف عنده.

أما في الإخراج العربي لهذه المسرحية فقد صور السيد بدير شبح والد هاملت تصويرا رمزيا إذا اكتفى ببؤرة ضوء زرقاء متحركة ترمز إليه . وفي إخراج محمد صبحي لهاملت بدأ العرض بنهاية الحدث (موت هاملت) و أنهى به العرض كما أنه حذف عودة فور تنبراس من نهاية عرضه المسرحي و اكتفى بوصية هاملت لهوارشيو . و هو بذلك قد غير من المغزى الذي أراده شكسبير حيث الفساد يؤدي إلى الخيانة و الخيانة تؤدي إلى الثأر و الثأر يؤدي إلى الفناء و هو المعنى نفسه الذي رآه في نقده لهاملت الذي يعطي التأييد أولا لهوراشيو اخلفها من بعدي"[1] ثم تأييده لفورتنبراس :

" هاملت : و لكنني أستطيع أن أتنبأ

أن الاختيار سيقع على فورتنبراس

أبلغه أني أعطيه صوتي

و أنا في قبضة الموت

و أنبئه بالأحداث صغيرها ما و كبيرها .

التي دفعتني إلى ما فعلت

و الآن ألزم الصمت" [2]

1- شكسبير، هاملت، (أمير دنمركة) ، المشهد الأخير ص 210 ،ترجمة د.محمد عوض محمدط2، القاهرة، سلسلة مسرحيات شكسبير، جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، دار المعارف بمصر، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم 1992

[2] المرجع نفسه، المشهد الأخير ، ص210 .

حول محمد صبحي أرضية خشبة المسرح طوال عرض ما حلت إلى رفعة شطرنج وهو أسلوب تعبيري أقرب إلى وسيلة التوضيحية منها إلى الوسيلة الإبداعية.

يرى عواد علي " إن العرض المسرحي فعل سينمائي، تشكل بنيته المكونة من مجموعة من علامات صوتية و حركية و صورته المترابطة، إحدى معطياته الأساسية، و بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة" [1]

-مستويات العلامة في عرض هاملت :

لا شك أن عرض نص مسرحي ما على خشبة المسرح في وجود جمهور يختلف في تلقيه عن قراءة النص، ليس لأن القراءة فردية و الفرجة جماعية و لكن **لأن العلامة في النص مقروءة و متصورة** في الذهن و هي في العرض مجسدة **ومتصورة** كما أنها علامة متنوعة الأثر من مفترج إلى متفرج ثان و **الثالث "و ألف** .

و إنما لتغير شكل العلامة العامة للعرض عنها في النص ذلك أن **"العرض** المسرحي فعل سيميائي- **" كما قال عواد علي - " بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة"** [2] .

و في نص مسرحية هاملت و عرضه -**سواء على المستوى العالمي أو على المستوى المحلي** -هناك علامات متطابقة، و هي غالبا ما تتركز في العلامات **الاعتباطية** و التوافقية (الرمزية، الإشارية) **كالأبواق** فلصدحها إشارات إتفاقية متعارف عليها إذ هي تشير إلى دخول من الملك أو الملكة أو خروجهما، كما تشير **إلى حالة من حالات الحرب** استعدادا أو هجوما أو **انسحابا كذلك قرع الطبول و نشر الأعلام أو اختلافها** و قصف المدافع و طرق التحية العسكرية ووداع ميت عظيم:**(في**

[1]-**عواد علي** : شفرات الجسد، جدلية الحضور و الغياب في المسرح،ط1، عمان، أزمنة النشر و التوزيع، 1996م ، ص16.

[2]-**المرجع** نفسه، **عواد علي** :**شفرات** الجسد، جدلية الحضور و الغياب في المسرح، ص16

إحدى قاعات القلعة، صدح أبواق يدخل كلوديوس ملك الدنموك، **وجرترود الملكة وهاملت**، و بولونيوس، و **ابنه** لايرتس و عدد من أفراد الحاشية)[1] .

(صدح أبواق، يخرج الجميع إلا هاملت) [2](**غرفة في القلعة**' صدح أبواق يدخل الملك و الملكة وروزنكرانتز و جلد نستيرن و معهم **آخرون**)[3].

(يخرج الملك و الملكة)[4]

(أبواق من الداخل)

"جلد نستيرن: هاهم الممثلون هناك" [5]

[1] ـهاملت، الفصل الأول، المشهد الثاني

[2] ـنفسه، ف الأول :م . **الثاني** .

[3] ـنفسه، ف.**الثاني** م . **الثاني** .

[4] ـنفسه، ف. **الثاني** .م . **الثاني** .

[5] ـنفسه، الفصل الثاني، م . **الثاني**

-العلامة و دورها في العرض المسرحي :

- **إن العلامات** المسرحية صوتية و مرئية يتعامد بعضها على بعضها .

- تكشف الأزياء بوصفها علامة عن **الجنس و النوع و الوظائف و العمر و العصر والثقافة والذوق** .

- يكشف المنظر بوصفه علامة، دلالة المكان و العصر و العلاقات و المستوى الإجتماعي وثقافة السكان و أذواقهم .

- **للملحقات (الأثاث الأدوات و الآلات)** دورها في إنتاج هوية الشخصية والمكان **والطبقة الاجتماعية** و الثقافة و العصر و الحالة المزاجية لمستعمليها .

- تؤدي الإضاءة المسرحية وظيفة أيقونية **(رمزية)** و معلوماتية **(تصوير الليل** والنهار أولفت إنتباهنا إلى شيء ما أو حالة ما أو تحقيق أثر درامي ما بالإيهام أو **بالتغريب)** .

- إن السياق الدرامي للعرض المسرحي هو المنوط بتكوين التعبيرات اللفظية والحركية وفهمها.

- تكشف العلامات الصوتية عن الدور الظاهري للغة الحوار من أقوال الشخصيات مما تعنيه ومما لا تعنيه .

- تعطي الموسيقى و الصوت بوصفهما علامات **للموقف الدرامي أو الحدث دلالات** درامية محددة .

- تكشف علامات التمثيل عن (الشخصية، توازن الأدوار، الإلقاء، التعبير، الإيماء، لغة الجسد، الأزياء تصفيف الشعر، التنكر، الألوان، الإضاءة) .

- تنقسم العلامة المسرحية عند مارتن **إسلن** إلى العلامة الأيقونية و هي مرئية سمعية **مباشرة)**[1] .

[1] هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،ط1، 2006، ص 293

- العلامة الإشارية : (أسهم ، لافتات ، حركة ، إيماءة، **الضمائر**: أنا ، أنت ، هو هي)
- العلامات الرمزية: (**متعارفة تشكل معظم أفعال البشر** : الأزياء ، طرق التحية التقاليد الألوان ، الطقوس) .
- **تطابق نظم العلامات عند إيسان مع نظمها عند أرسطو** فنظام العلامات عند أرسطو مع نظمها عند أرسطو فنظام العلامات عند أيسان مع نظمها عند أرسطو فنظام العلامات عنده يتفرع في عدد من العناصر هي (عنصر لفظي سمعي، عنصر بصري، عنصر موسيقي**سمعي و ثلاثة عناصر** فنية : الحبكة، الشخصية ، الفكر) .

غير أن **إيسان زاد على أرسطو : الإطار المكاني للعرض المسرحي (التمهيد الخارجي)** كالإعلانات عن العرض المسرحي و أساليبه المتباينة و كدار العرض نفسه .

- تؤدي العلامة المسرحية سواء البصرية أو السمعية أو الإشارية أو الرمزية إلى فهم معنى العرض المسرحي . [1]

[1]- **المرجع السابق**، هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 294 .

- **العلامة المسرحية في هاملت :**

تزخر مسرحية هاملت بالعلامة الميتا تياترية (**الشارحة**) للحدث الرئيسي إذ تعمل على تنويره كما في (تصنع هاملت **للجنون** و الفرقة التمثيلية الجوالة **ومسرحية** حادثة مقتل والد هاملت) .

تزحر مسرحية هاملت بالعلامات الأيقونية التي تحل فيها الصورة محل الأصل وسيطا **اتصاليا** و دلاليا حيث تعكس العلامة معناها في شكلها (كوالد هاملت يعكس معنى ظهوره شبحا في شكله الخارجي و كرسالة هاملت لأوفيليا تعكس معنى علاقته بها في رسالته و كرسائله للملك و لأمة و لهوراشيو بعد عودته هروبا من منفاه فهي تعكس معنى نجاته و معنى ما ينتويه في مضمون **نص الرسائل**) .

تزخر مسرحية هاملت بالعلامات الرمزية التي يرتبط فيها الدال بالمدلول **ارتباطا اعتباطيا** يتمثل في تجسد الأعراف السائدة (أبرز مثال لها تجسيد الوازع الديني في نفس هاملت بحيث يمتنع عن قتل الملك و هو يصلي، حتى لا يمكنه من غفر ذنوبه و هو الذي أحل والده آخرة جهنمية . و بداية المشهد الافتتاحي لهاملت في الظلام هي رمز للظلام الذي يعيشه هاملت) .

تزخر مسرحية هاملت بالعلامات الإشارية التي يرتبط فيها الدال بمدلوله **ارتباطا** منطقيا (مثل صياح الديك في مشهد ظهور الشبح **دلالة على بزوغ الفجر و من ثم اختفاء شبح والد** هاملت و مثل عزف الأبواق إيذانا بدخول الملك أو خروجه و المشاعل المضاءة إشارة إلى حلول الظلام) .

تنوعت علامات الحوار في هاملت بين (**الدلالة العامة و الشاملة و الدلالة** الكيفية والدلالة الذاتية و الدلالة الحديثة) و تباينت بين المسموع و المرئي .

تنازعت الحدث الرئيسي لمسرحية هاملت ثلاث شخصيات محركة للصراع (كلوديوس،بولونيوس، هاملت) .

يؤدي تفاعل الواقع الذي يعيشه هاملت مع الحافز و الإرادة و القوة و الوسيلة إلى إنتاج الدلالة في الحدث الرئيسي .

تتبادل الشخصيات العلامة المضللة في خطابها مع بعضها بعضا (جنون هاملت المتصنع، كذب أوفيليا، تحايل بولونيوس، أساليب الملك مع هاملت المتصنع و أساليب هاملت مع الملك و أساليب بولونيوس و روزنكرانتزا و جلد نشتيرن مع هاملت .

اختلطت العلامة الأيقونية بالعلامة الميتاتيارية في أكثر من مشهد في المسرحية.

يكتسب المكان و دلالاته من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه و تتفاعل مجسدة للفعل الذي هو الأساس في كتابة المسرحية في تنظير أرسطو و هو ما تجسده مسرحية (هاملت) .

تسهم العلامة الأيقونية في خلق حالتي التوتر و التشويق و هما عنصران فنيان من أهم عناصر صنع القيمة الفنية و حالة الإمتاع في البناء الدرامي و الحبكة .

يشكل الشبح و كذلك الرسائل و صورة والده في القلادة التي على صدره علامات أيقونية في المسرحية لأنها تحل محل الأصل الغائب و تحمل خطابه وتعرب عن إرادته نيابة عنه .

تتعدد مظاهر المسكوت عنه في مسرحية هاملت فالكثير من التعبيرات له ظاهر و له باطن كما في حديث هاملت لأوفيليا و حديثة لأمه و لبولونيوس .

رسم شكسبير هاملت شخصية يسبق فكرها فعلها لذلك تظهر مترددة حتى النهاية

خلت المسرحية من وحدة الزمان و وحدة المكان و لكنها حققت وحدة الموضوع

" تضمنت مسرحية هاملت ثلاثة أنواع مسرحية رئيسية (المأساة الأرسطية، مأساة الانتقام كما هي عند سنيكيا، المسرحية داخل المسرحية) .

كانت رحلة البحث عند هاملت هي رحلة استدلال استقرائي و استدلال تجريبي معا" [1]

- **علامات هاملت ما بين النص و العرض :**

حول استخلاص عدد من نتائج البحث عن علامات هاملت ما بين النص والعرض توصلت إلى الآتي :

إن الدلالة المسرحية في تفاعلاتها في النص تتوافق بعضها بعضا كما تتناقض و هي كذلك في العرض المسرحي الذي أخرجه الأنجليزي (رودني بينيت Rondey Bennett)

إن مرتكزات فك شفرات العرض المسرحي السمعية و البصرية تستهدف الكشف عن الأساس الفلسفي و الانفعالي و الإدراكي لدراميات العرض و جمالياته و أثرها على المتفرج .

إن من العلامات ما يؤدي تفاعله و تفسيره بعضه بعضا إلى تفاعل الدول، كما في حوارية هاملت مع جيلد نشترن في الأداء التمثيلي .

تتحول الدلالات أحيانا أو غالبا إلى حالة من حالات التناقص فثنائية الدول في معنى العزف على المزمار تحمل توافقا شكليا ظاهريا و تناقضا معنويا (لأن النغم الصادر

[1]-هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص296 .

عن مزمار ما لا شك يطرب السامعين في حين أن الحصول على مكنون صدر هاملت لو خرج على لسانه تلبية لطلب جيلدنشترن و ملاحقاته لهاملت لكان نغما يطرب له جيلد نشترن و رفيقه و من تم الملك بعد ذلك و لكن ذلك لو حدث لما أطرب هاملت و لكن ما أطربه لا شك هو اكتشافه للدور الرخيص الذي يلعبه كلا المغفلين للإمساك بمفاتيح نغماته (أسراره) .

إن تناقض الدلالة سواء في النص أو العرض قائم في تحول لغة الخطاب في النص و في العرض من الشعر المرسل إلى النثر (فهذا – كما يقول مارتن إسلن) يشير إلى المتفرجين بأن الحالة الشعورية" مفتاح الفعل" قد تغيرت و أنها تنتقل إلى مستوى أكثر واقعية "

إن مناجاة هاملت، تنتج الدلالة التأملية في حين تنتج تعليماته للممثلين في لغته النثرية دلالة عملية واقعية .

يمثل النثر ذو المستوى المتدني الذي يتفوه به حفار القبور في مزاحه هبوطا أعمق في المستوى الاجتماعي للشخصيات التي لا بد أن تظل على مستوى واقع الحياة اليومية لأنها لا تعد مؤهلة لعواطف أسمى .

إن وضع الدلالات في تفاعلها و تناقضها و ثنائيتها في علامات النص اللغويةماثل أيضا في دلالات العرض المسرحي بإخراج (بينيت) (فالصور المسرحية سواء للمظر ومكوناته التشكيلية أو معماره و حركة ممثليه في القاعة الخالية إلا من هاملت جالسا وبصيص الضوء يتسرب تحت قدميه من فتحات القاعة شبه المعتمة في لحظة إلقائه لمناجاته تتفاعل علاماتها المنظرية و الضوئية و الاظلامية والفراغية مع كتلته و هو جالس وحيدا في فراغ القاعة شبه المظلمة مع تعبيره الصوتي لتؤكد دلالات التأمل الفكري .

تفاعل العلامات المجسدة للصورة لغة مرئية مع لغة شعر المناجاة تفاعلا ينقل الحالة الشعورية لهاملت إلى المتفرجين .

تفاعل صورة المقبرة – كذلك - في مشهد حفاري القبور و كلها مناظرة لتعبيره الصوتي والحركي الرث و الأمر نفسه ينطبق على لغة الممثلين الجائلين صوتا وحركة و بهرجة في الألوان و ضجيجا و بهلوانية .

تتناقض الدلالة عند مقارنة دلالات مناجاة هاملت بلغتها الشعرية في الحوار وفي الصورة المسرحية المجسدة في العرض نفسه بدلالات مشهد حفار القبور اللغوية النثرية المسموعة و المرئية في الوقت ذاته .

يتحقق جدول الدلالات في النص أولا فيكشف عن توافقها مرة و تعارضها في مرة تالية والأمر نفسه قائم في العرض . كما يكشف من ناحية أخرى، عن تناقضات الدوال و توافقها ما بين النص و العرض معا .

استطاع المخرج رودني بينيت عن طريق جدل الدوال أن يخلق معنى اللحظة في العرض المسرحي الذي كثيرا ما يشير إليه إسلن في كتابه (مجال الدراما) .

لو أعدنا مشاهدة التجسيد التمثيلي لحركة الثنائي (هاملت وأوفيليا) و هما المحبين كل منهما للآخر مقارنة مع تجسيد حركة الثنائي (كلوديوس وجرترود) وهما محبين لوجدنا توافقا حقيقيا وصادقا في دلالات مشاهدتنا الأولى و توافقا مصنوعا وظاهريا في دلالات مشاهدتنا للصورة الثانية و وجدنا تعارضا بين دلالات الصورة الاولى و دلالات الصورة الثانية ليس للفارق العمري بين طرفي الصورتين (هاملت و أوفيليا) و (كلوديوس و جرترود) ولكن للفارق في الأدائين : فالأداء الأول حار و نابض بصدق العاطفة و براءتها حتى في مواقف تعنيف هاملت لأوفيليا أما الثاني فهو أداء تنقصه حرارة الحب الحقيقي و صدق نبضاته لذلك تتعارض دلالاته صوتا وحركة مع الدلالة الحقيقية للحب في الخبرة الإنسانية لأنه قائم على علاقة نفعية وحسية .

وفق المخرج في خلق حالة من التفاعل بين الدلالات في الكثير من اللحظات التي تنتظم فيها علامات مرئية مع أخرى كلامية سمعية، كالحركة و الأزياء والملحقات و الإضاءة مع الموسيقى و المؤثرات مما أنتج دلالات إيمائية ذات جماليات و تأثير درامي فاعل و بذلك حقق العرض معنى اللحظة المسرحية حسب تعبير إسلن من خلال دلالة التنوير و تعميق المقاربة وتعميق المغايرة بين الصور .

المسرحية المتتالية التي يكمل بعضها بعض كما يكشف بعضها تناقصات بعضها الآخر .

فرضت كل لحظة في العرض المسرحي على المخرج الدلالات الأكثر إلحاحا وملائمة في تجسيد اللحظة المسرحية .

حفل النص بثنائية **الدلالة أو الدلالة المتكررة (اللازمة)** في إفتتاحية كل مشهد في نص هاملت، حيث يبدأ المشهد بدخول شخصية أو أكثر إلى المنظر و لذلك شكلت تلك الثنائية في الزمن دلالات توافق .

غير العرض المسرحي بإخراج (رودني بينيت) دلالة بدء المشاهد في النص الشكسبيري بدخول الشخصيات التي تقوم عليها الأحداث إذ يفتتح كل مشهد من مشاهد المسرحية في عرضه و الشخصية متواجدة على خشبة المسرح **(في المظار المسرحي)** بأن يوجد هم والمنظر مظلم ثم يضيء النور عليهم .

تشكل الدلالة المتكررة (لازمة) ثنائية في الزمن و بذلك تصبح دلالات توافق .

إختلفت دلالة الأداء الصوتي الهامس و المنخفض عند الشخصيات الشريرة عن دلالة الصوت ذو الطبقة العالية للشخصيات الخيرة في عرض هاملت .

إن الحراس في إفتتاحية هاملت دلالة أمن و سلامة و الحراس في نهايتها دلالة **مرلسم وداع للأمن و للسلامة المفتقدة** و كلتا الدلالتين مفتاح لفهم الجمهور و **اعتباره** حتى يتعلم أن الشك **الزائد عن حده و التردد المتكرر** و لفترة طويلة يؤدي إلى عواقب مأساوية للشخصية المتردة و للمحيطين بها .

يتغير إيقاع العلامة من الكلام **المصحوب بحركة إلى الحركة المصحوبة بالكلام** .

تتغير العلامة من الهجوم الخفيف المعاتب إلى الهجوم العنيف المعاقب حين يسمع هاملت حركة غير مألوفة خلف الستار فيحسب .

أنه الملك كلوديوس فيطعنه بسيفه طعنة قاضية و ذلك هو التغير الأول لإيقاع العلامة.

كان التغير الثاني لإيقاع العلامة، تغيرا من دلالة الحركة القاتلة دلالة على نيل الثأر إلى الدلالة على العقاب الإلهي (لأن هاملت الذي ظن أنه أخذ بثأره من كلوديس حين يزيح الستار يكتشف أن المتلصص لم يكن الملك، و إنما كان المستشار د.لويس عوض و لينال عقاب السماء على تلصصه و تأمره على هاملت خدمة للملك (ظل الله على الأرض) .

إن علامات المكان في المشهد المسرحي تفصح عن دلالة توظيفه دراميا و جماليا إن إنتاج الدلالة سواء في النص أو في العرض يرتكز على سلسلة من العلامات المتوافقة أو المتعارضة .

لحركة الممثلين في عرض هاملت دور يفصح عن البعد الفكري و الفلسفي للحدث

إن إجابة السؤال الذي طرحه د.لويس عوض: "ماذا يفعل مع أمه؟" تعطينا الدلالة أو معنى النص في المشهد الذي يشتبك فيه هاملت مع أمه حيث أن عتابه الهجومي لأمه علامة أجابت عن سؤال د.لويس عوض و هي نفسها دلالة فعله الهجومي المعاتب حيث يضع مرآة أمام بصيرتها لترى بضميرها حقيقة ما تفعل .

تناقضت دلالة ظهور الشخصيات في هاملت لأول مرة في المنظر المسرحي حيث الشخصيات الخيرة تظهر في بداية المسرحية لتسرد ماضي الحدث و تليها في الظهور الشخصيات الشريرة تؤدي الحدث حضورا و تقود حركة الفعل فيه .

إن دلالة تخفي بولونيوس لم تكن دلالة زائفة أو ظنية عند جرترود لأنها تعلم أن المتخفي المتلصص المقتول هو بولونيس قبل أن يقتل و هو بلونيس بعد أن قتل

تنتج العلامة الخيرة في المشهد المسرحي بين هاملت و أمه سلسلة من العلامات المتداخلة فقتل بولونيوس أنتج دلالات الدهشة و التحري و الإستجوابات غير المباشرة التي تنتهي بعلامة تعطينا ما يشير ظاهريا إلى **دلالة** إنتهاء الحدث حيث يقرر الملك نفي هاملت إلى إنجلترا " .

إن مصرع بولونيوس كان بداية المآسي : فالعذراء أوفيليا ينهار عقلها و**تصاب** بالجنون وتهيم على وجهها في الغابات و المراعي المجاورة و هي تشد و بحزين الأغاني كالنادبات، تندب أباها و تندب نفسها و تندب بكارتها التي لم تعرف بعد **زوجا و لا ولدا** "

تولدت علامة جديدة عن العلامة الرئيسية الأخيرة للمشهد السابق (مقتل أبيها) **فالحزن دلالة** أدت إلى دلالة أخرى مترتبة عليه، و هي الجنون الذي أدى بدوره إلى مظاهر دالة على وقوعها في براثنه تلك المظاهر التي تمثلت في إنطلاقها في الغابات و المراعي على غير هدى منفسة تنفيسا غريزيا عن حزنها بأغنيات نادبة .

تنتهي بنا العلامات و تتجمع في نهاية المشهد لتنتج علامة فاجعة متوقعة و هي إنتحار أوفيليا غرقا في النهر .

تؤدي علامة النهاية في حدث موت بولونيوس إلى العلامة التي تتخفى خلفها دلالة عودة إبنه لايرتس من فرنسا تلك التي يحيلها الملك الداهية إلى دلالة إعداد **تآمري** يحاول عن طريقه الخلاص النهائي من هاملت على يد صاحب الثأر لايرتس تخلصا من شكوك لايرتس في أن الملك نفسه هو قاتل أبيه .

تنتج علامة موت أوفيليا غرقا سلسلة من العلامات المتوالدة عنها و المتجانسة مع العلامة التي صادفها لايرتس (فهاملت يعود من إنجلترا بعد أن بدل التوصية في الخطاب المغلق بقتله بالتوصية بقتل جلد نشترن وروزنكرأنتز فيفاجأ بجنازة أوفيليا تلك العلامة التي دلت بالنسبة لهاملت على عدمية الحياة الأمر الذي يؤدي به إلى التعبير بعلامة حركية إذا يلقي بنفسه في قبرها طالبا أن يدفن معها و ينتج ذلك بالطبع علامة جديدة متوالدة عما سبقها، حيث يلتحم لايرتس معه بسيفه دلالة على الرغبة في الثأر لأبيه و لأخته و لكن تعقيد الحدث يجب أن يصل إلى مداه لأن الحدث الرئيسي قائم على التأمر الملكي لكلوديوس منذ بدايته (من المنطقي أن يبلغ التأمر الملكي ذروته قبل الإنفراجة الأخيرة للحدث لذلك ينتج صاحب المؤامرة الرئيسية (كلوديوس) علامة جديدة تؤدي بالحدث إلى نهايته الدلالية التي خطط لها و التي تتوافق مع نسيج البناء التآمري الذي خبره و برز فيه لقد رتب لهما مبارزة في القصر الملكي سمم فيها أطراف السيوف ومقابضها علامة دالة على عزمه الخلاص من طرفين قويين يشكل كل منهما منفردا خطرا شديدا على نظام حكمه،و عدم اكتفائه بذلك يشكل علامة دالة على الحيطة من عدم نجاح مفعول أسنة السيوف ومقابضها المسممة فيعد إلى جانب ذلك كأسا مسمومة ليشرب منها هاملت إذا أخطأه السيف المسموم لكن هاملت لا يفعل و تتغير العلامة بأقدام جروترود على إحتساء ما في الكأس المسموم دلالة ظنية على سلامة ما بها .

تأتي العلامة في نهاية فعل المبارزة لتدل على انتصار هاملت غير أن التعقيد الدرامي للحدث ينتج علامة جديدة لم يكن الملك يتوقعها على خلاف ما رتب (إذ تبادر الملكة إلى الكأس المسمومة و تشرب منها نخب انتصار هاملت دون أن تعلم بما دبره الملك و النتيجة سقوطها صريعة و هنا تكشف العلامة نفسها عن دلالتها وتحيل إلى علامات عقلية تفسرها فينكشف أمر الكأس المسمومة و السيوف المسمومة و يعرف هاملت و لايرتس أنهما ملاقيان حتفهما لا محالة و تنتج تلك الدلالة التي تكشفت لكليهما تصافيا بينهما قبل أن يموتا) .

قبل أن يموت هاملت ينقض على الملك بسيف لايرتس المسموم و يفرغ في فمه بقية الكأس المسمومة فيرديه قتيلا و الدلالة تتمثل في إرادة هاملت أن يموت عمه كميته أمه و كما أمات أباه بنفسه الأداة بالسم .

تكشف دلالة موت كلوديوس عن موت الشر و تكشف دلالة موت جرترود عن موت الخيانة و تكشف دلالة موت بولونيوس عن موت التلصص و التجسس وتكشف دلالة موت جلدنشترن و روزنكرانتز عن موت البلادة و التطفل و البلاهة كما تكشف دلالة موت لايرتس عن موت الرعونة و الاندفاع و عدم التروي و تكشف دلالة ظهور جمجمة مضحك الملك السابق والد هاملت عن موت المرح و اللهو و الترفيه مبكرا قبل مقتل والد هاملت لأن الخيانة و الفساد و روح التأمر فشت في البلاد الأمر الذي أدى إلى قتل كلوديوس لأخيه و امتطاء فراش قرينته (جرترود) و يكشف موت أوفيليا عن موت البراءة و النقاء و الحب العذري .

إن الدلالة الأخيرة التي تستفاد من الحدث في هذه التراجيديا هي الطهارة من الدنس والفساد و التآمر و العفن الذي فشى في البلاد .

و ما يمكننا قوله في نهاية هذا الفصل هو أن البحث أجاب عن الأسئلة التي طرحها لكن يبقى السؤال المطروح : هل انتصر الخير ؟ و الجواب : لا بالتأكيد لأن العدالة لم تتحقق !! .

فلمن فعل هاملت كل ما فعل ؟ ! لقد انتقم فا الذي عاد على الدنمارك ؟ لاشيء كان كلوديوس فاسدا خائنا متآمرا على أخيه ثم على ابن أخيه و وظف كل ما في حوزة المملكة والسلطان من أجل التخلص من ابن أخيه حتى لا تنكشف مؤامرته في قتل أخيه و تسنم عرشه وفراش زوجته و سمح للأجنبي فورتنبراس ليمر بجيوشه مخترقا المملكة ليعتدي على مملكة النرويج المجاورة دون اعتبار للخراب الذي سيلحقه الجند بالمزارع و بالأهالي و بالأقوات والأعراض أو اعتبار لمعادلة دولة حرة مجاورة في (النرويج) .

و بخلاص هاملت منه و تطهير المملكة من كل مظاهر الفساد و رموزه من الذي تسلم زملم الحكم في البلاد ؟ فورتنبراس القائد الغريب الغازي ! و من هو فورتنبراس ؟ ! عدوطامع في الاستيلاء على الدنمارك كما علمنا في بداية الحدث .

خاتمـــــة

خاتمة:

و أخيرا ما يمكننا استخلاصه في موضوع بحثنا هذا حينما نتحدث عن أنساق التواصل الدراماتورجي بين المؤلف و المخرج فنحن بذلك نتحدث عن العلاقة الوثيقة التي تربط بين هذين القطبين فالموضوع يتمحور إذن حول فكرة المؤلف الذي لم يستطع تحقيق شخصياته على الورق فيطلقها إلى حيث تستطيع العيش، أين تعيش إذن ؟ في المسرح ، أمام خشبة المسرح ظلاله و أضوائه ؟ و من تقصد هذه الشخصيات ؟ مدير المسرح بالطبع : حيث أن المؤلفة لم يعد راغبا فيها فله مشاغله وأرزاؤه .. و هي الأن تريد أن تعيش و لكي تعيش يجب أن تفصح عن نفسها عن طريق مخرج يوجهها لتفصح عن نفسها بعدما كانت بين طيات الورق . و لا يوجد أحد يقول إنه يريد أن يخرج فيخرج إلا إذا كان فعلا يمتلك الملكة و القدرة و الموهبة لأن أبشع شيء هو ما يمس صنع شيء فالصناعة بلا روح لكن أن أبدع تعني الموهبة فأي مخرج ناجح لا بد و أن الله قد زرع فيه الموهبة و الملكة، مع كونه يزكيها بالثقافة و التجربة .

كما لاشك أن المخرج المسرحي منوط باكتشاف معنى النص وسواء اكتشفه عن طريق ترجمة دلالته الجزئية أو عن طريق تفسيره لتلك الدلالات وصولا إلى تحليل المعنى أو الدلالة العامة أو وصولا إلى تفكيك ذلك المعنى، فإن وسيلته الفاعلة في ذلك الصدد هي علامات النص، أي أدوات الاتصال اللغوي و غير اللغوي الظاهر منها و المستتر . إذا ليس المسرح نصا و مخرجا . و مع استحالة اختزاله إلى العلاقة بينهما، إلا أن السيرورة التاريخية الإبداعية لفن المسرح في القرن العشرين تحددت معالمها الرئيسية عبر قطبي هذه العلاقة .

و أخيرا ما يمكنه قوله في هذا الصدد أنني إن أنجزت ما سعيت إلى إنجازه وأصبت فيما رأيت و وفقت فيما عملت، و وقبت فيما قصدت فذلك من فضل ربي سبحانه جل جلاله . ن قصرت أو أخطأت فالكمال لله و لا كمال قبله أو بعده .

قائمة المصادر
و المراجع

أ)- مصادر رئيسية :

أولا : المصادر :

1-شكسبير : مسرحية هاملت ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا – سلسلة روايات الهلال ، ع 254 – فبراير 1970 .

2- هاملت (أمير دنماركة)، المشهد الأخير ، ترجمة الدكتور محمد عوض،ط2، القاهرة سلسلة مسرحيات شكسبير – جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، دار المعارف بمصر المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، 1992 .

ب- مصادر مرئية و مسموعة : (عروض مسرحيو مسجلة)

-قرص مضغوط مستنسخ لعرض مسرحية (هاملت بإخراج رودني بينيت – وإنتاج سيدرك مسينا)

ثانيا : المراجع :

1-جوردون (هايز) : التمثيل و الآداء المسرحي ترجمة د.محمد سيد القاهرة، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (11)1999 .

2-جيلين ويلسن : سيكولوجية فنون الآداء ، ترجمة د.شاكر عبد الحميد – عالم المعرفة الكويت ، المجلس الأعلى للثقافة ، ع258 ، يونيو ، 2000 .

3- شكري عبد الوهاب : المكان المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع – الإسكندرية، ط3 2002 .

4- عبد المنعم الحفني : إخراج شكسبير في المدارس الفنية المختلفة (المسرح)، ع16 –أبريل 1965 .

5- عواد علي : شفرات الجسد ، جدلية الحضور و الغياب في المسرح، ط1، عمان، أزمنة النشر و التوزيع، 1996 .

6- نديم معلا محمد : في المسرح (في العرض المسرحي ..في النص المسرحي ...قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000 .

7- هاني أبو الحسن السلام :

- سيميولوجية المسرح بين النص و العرض دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، ط1، 2006 .
- **المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص** – دار الوفاء لدنيا الطباعة **والنشر**- الإسكندرية ، ط1، 2004 .

الفهـــــرس

الفهرس **الصفحة**

البسملة .....

التشكرات .....

الإهداء .....

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: دراماتورجيا التواصل 5-28

المبحث الأول: التواصل الدراماتورجي بين المؤلف و المخرج 6

- المؤلف و المخرج المسرحي 6
- ارتباك الإبداع المسرحي في فن المؤلف و فن المخرج 11

المبحث الثاني: عناصر التواصل الدراماتورجي 16

- علاقة المخرج بالنص 16
- اتجاهات التعبير المسرحي بين النص و العرض 19

الفصل الثاني: التواصل العلاماتي بين النص و العرض في مسرحية "هاملت" لشكسبير أنموذجا 29-49

- توجهات عالمية في إخراج مسرحيات شكسبير، مسرحية "هاملت" أنموذجا 30
- مستويات العلامة في عرض هاملت 34
- العلامة و دورها في العرض المسرحي 36
- العلامة المسرحية في هاملت 38
- علامات هاملت بين النص و العرض 40

الخاتمة 51

قائمة المصادر و المراجع 53

الفهرس 56