الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة د.الطاهر مولاي- سعيدة-
كلية الأداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون
تخصص: دراماتورجيا العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شـهادة الماسـتر الموسومة بعنوان:

الإعداد الدراماتورجي في مسرحية" الملك لير" لشيكسبير

من إعداد الطالب:
حمي كريم

إشراف الأستاذ:
د.مشري فاطيمة الزهراء

الموسم الجامعي: 1436هـ/1437هـ _ 2015م/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

الدعاء

ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحملنا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به،واعف عنا، واغفر لنا وارحمنا انت مولانا فانصرنا

على القوم الكافرين، اللهم أرحمني بترك المعاصي أبدا ما ابقيتني، وأرحمني أن أتكلف مالا يعنيني

وأرزقني حسن النظر فيما يرضيك عني ، اللهم اني أسألك علمنا نافعا، ورزقا طيبا وعملا متقبلا اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور اذا نجحنا ولا يأس اذا اخفقنا وذكرنا ان االاخفاق هو سر النجاح فلا تأخذ تواضعنا واذا اعطيتنا تواضعنا بكرامتنا فلا تأخذ اعتزازنا.

شكر و
تقديـــر

"واذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم"

سورة إبراهيم، الآية 07

*إلى كل الذين كانوا لـــي شمـوعا في درب العلـــم،

إلى كل من مد يد العون لإتمام الدراسة، إلى كل من يؤمن بنـــور العلـــم أقـــوال شكـــراً *أما الشكر الخاص ، فهوللذي يصح فيه قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إن الحوت في البحر، و الطير في السماء ، ليصلون على معلـــم الناس الخيـــر" ، إلى أستاذتي الذي وقفت دائما إلى جانبي عندمـــا ضلتني الطريق،وقدمت لي يد العون و المساعدة لأكون أهلا لتقديم هذه المذكرة أقـــول لك شكرا أستاذتي الدكتورة مشري فاطمة الزهراء.

كما أتقدم بخالص شكري إلى كل الأساتذة الذين نلت شرف تأطيرهم ليوشرف مناقشـــة هذه المذكـــرة.

حمي كريم

الاهداء

إلـى مفـاتيـح الجنـة أمـي و أبـي.

إلـى زهـرة الأوطـان الجـزائـر.

إلى زوجتـي رمز الإخلاص و الوفـاء.

إلى البـراعـم الإخـوة و الأخـوات.

إلـى كل الأهـل و الأصدقـاء.

إلـى كـل هـؤلاء اهدي هذا العمـل

مقدمـــــــة

مقدمة:

شهد المسرح في العقود الاخيرة تطورا كبيرا في مجال التكنولوجيا، وقد شمل هذا التطور ميادين معمار المسرح والسينوغرافيا (الفضاء والمناظر المسرحية) والضوء والصوت والازياء.

ومما لا شك فيه ان هذا التطور أدى بشكل مباشر الى خلق آفاق جديدة امام المخرجين والمؤلفين والممثلين باكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، ناهيك عن تحسين ظروف التلقي، حيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف انسانية أفضل في ظل إمكانيات وتجهيزات حديثه على كل الاصعدة: الصوت والصورة والمسافة والراحة، مما يتناسب وروح العصر. وتجدر الاشارة الى ان هذا التطور لم ينبثق فجاءة في هذه المرحلة من تاريخ المسرح، فالتكنولوجيا المسرحية، كانت قائمة منذ العصر الاغريقي، بماكنتها البسيطة وحلولها السهلة في تجسيد مشاهد المسرحية، وقد تطورت هذه التكنولوجيا على مرّ العصور المسرحي.

لكن التكنولوجيا المسرحية قديما كانت في مجملها سهل التنفيذ وذات وظيفة مجازية في معظم الأحيان.

ويدرج بعض الباحثين التقنيات التكنولوجية التي شهدها المسرح في العصور الاولى من تطوره، ضمن التقنيات السهلة او البسيطة، اما ما جرى من تطور تكنولوجي للمسرح الحديث فيندرج ضمن النوع المعقد ذي سرعة وإيقاع شديدين، حتى انه بات من الصعب مواكبته من قبل المسارح ذات الامكانات المتواضعة.

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدا منها، عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور المساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول الى حال أفضل. وعلى مر الازمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان دلك في شكل خشبته ام في شكل العروض التي تمثل داخله، بل ان دور التمثيل

نفسها كانت موضعا للتغيير والتبديل' فقدم الادب المسرحي في الميادين وخارج المعابد وداخل الكنائس ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

نشأت الدراما، أي المسرحية، من الاحتفالات والأعياد، ومن الطقوس والرقصات والاناشيد التي كانت تنشد ومن المواكب التي كان يقيمها اليونانيون القدامى وكان المكان المعد لتلك الاحتفالات يسمى مسرحا.

ومما يجدر الإشارة اليه هو ان تطور التقنيات في المسرح الحديث استمد دوافعه وجذوره أساسا من الدراماتورج ومخيلته وسعيه الى تجسيد رؤاه وأحلامه. فالتصورات الجديدة لاستخدام التكنولوجيا في المسرح وتطويعه في مجالات مختلفة، برزت وتبلوّرت ببروز الدراماتورج كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية.

يتميز المسرح بالتنوع و التشبع اد يبدا بالمؤلف و ينتهي بالعرض الدي يؤديه الممثل و ينقله الى المشاهد و عليه فإنني تطرقت الى دراسة مجموعة من الاعمال المسرحية بشتى أنواعها و التي ارتبطت نماذجها العظيمة بالتجارب و دلك بإدخال دراماتورجيا حديثة استعملها الغرب بمختلف طقوسها ما جعل قضية ارتباط الدراماتورجيا بريبرتوار مسرحي مستقر و دائم أمرا حتميا لضمان الحصول على تأثير و لو بعيد المدى على المجتمع و بالاعتماد على الإرث الأرسطي الذي لا يمكننا الاستغناء عنه و التي لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تبعا مع تطور المسرح و هي مأخوذة من الفعل اليوناني الدي يعني "يؤلف، او يشكل الدراما" كما أصبحت الدراماتورجيا الحديثة تغطي مجال المسرح كله بما فيه كتابة النص و تحضير العرض و دراسة تاريخ المسرح و النقد. وفي كل الأحوال تعتبر الدراماتورجيا تحولا في المنظور للمسرح وانبثاقا لما يسميه الناقد الفرنسي برنار دوت ب "الذهنية الدراماتورجية" بحيث جعل من العملية الدراماتورجية عملية مهمة لأنها تبني علاقة جديدة ما بين النص والعرض بمعزل عن القواعد. ولهذا فإن مهنة الدراماتورج التي ظهرت مع ليسنغ مبتكر هدا المصطلح تزاحمت معه مهام أخرى التي أرادت أن تعطي أهمية وفعالية الدراماتورج في العمل المسرحي

مقدمة

من الكتابة الدرامية إلى السينوغرافية بكل لغاتها ومنه يكون فيه الدراماتورج نصيب من حيث العمل الذي يؤديه داخل الخطاب

إن الدراماتورجيا بوصفها ممارسة ذهنية وعملية سادت في العملية المسرحية وأصبحت لمركزيتها في الظاهرة المسرحية وهو الشيء الذي يؤكده اهتمام أبرز رواد المسرح الأوروبي بالدور الذي يؤديه الدراماتورج ضمن فريق العمل المسرحي وعليه يسأل عن الدراماتورج ومهمته ويعود السبب في دلك إلى تشعب هذه المهنة واختلاف مهماتها من مكان إلى آخر ومن هنا جاء البحث كالأتي:

أين تكمن مهنة الدراماتورج وما مدى أهميتها في العملية المسرحية أثناء القيام بعرض مسرحي.

وانطلاقا من هنا نستطيع أن نقوم بعدة تساؤلات فرعية التي ارتأينا من خلالها في هذا البحث

أن أقوم بالإجابة على هده الأسئلة ومن هنا وضعت الفرضيات الآتية:

ما المقصود بالدراماتورجيا ؟

ماهو دور الدراماتورج ؟ أين يكمن عمله؟

كيف تطورت مهنة الدرامانورجيا ؟و لماذا؟و كيف يمكن الاستفادة منها؟

ما علاقة الدراماتورجيا بصناعة العرض المسرحي؟

هل الدراماتورج مهنة محدثة في هدا الفن؟

ما أهمية الدراماتورج في بناء الفعل المسرحي وتشكيله وصناعة الفرجة المسرحية؟

ومن الأسباب الذاتية التي جعلتني اختار هدا الموضوع هو ميولي للعمل الفني بصفة عامة. اما الأسباب الموضوعية فتتمثل في قلة الدراسة الأكاديمية العلمية والأبحاث ولأهمية وقيمة هدا الموضوع المهم.

واستعنت بمنهج تكاملي يجمع بين المنهج التحليلي والنقدي بحيث قمت في المنهج التحليلي في تحليل المسرحية في الجانب التطبيقي اما في المنهج النقدي قمت في استخراج عمل الدراماتورج من النص المسرحي الى العرض. وقد قسمت بحثي هذا المتواضع الى فصلين فضلا عن مقدمة وخاتمة.

اما الفصل الأول المعنون عن الدراماتورجيا والدراماتورج فيندرج تحت مبحثين المبحث الأول يتحدث عن مفهوم الدراماتورجيا (ظهورها وتاريخها) والمبحث الثاني تناولت فيه دراسة شاملة عن الدراماتورج، وظيفته ودوره في تحويل النص المسرحي الى عرض.

وعليه الفصل الثاني هو فصل تطبيقي قسمته الى مبحثين المبحث الأول يتمثل في تحليل لمسرحية الملك لير من ملخص ودراسة شخصيات المسرحية بكل ابعادها، كما تناولت دراسة الصراع، الحبكة، الزمان والمكان، اما المبحث الثاني فسأخصصه لدراسة العرض المسرحي لمسرحية " الملك لير " ومدى نجاح هدا الأخير في إعادة كتابة نص مسرحي قابل للعرض كما أني استعنت بمرجعين مهمين لإتمام هده المذكرة المتواضعة بحيث قمت بالاستعانة بالدراماتورجيا الجديدة دينامية التلقي لدى المخرج والممثل، ودراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج.

واختم هده المذكرة المتواضعة بخاتمة كآخر شيء لأوضح الإشكالية التي طرحتها في بادئ الامر وتكون عرضا للنتائج القائمة على الفرضيات التي تضمنها البحث.

الفصل الأول

الدراماتورجيا و الدراماتورج

المبحث الأول

الدراماتورجيا

المبحث الأول:

الدرامتورجيا:

شكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية "نظاما مثالا مبنيا على مبادئ جمالية وفلسفة عامة بحيث أولى دلالات الدراماتورجيا ظهرت في كتاب فن الشعر (335) ق.م عند أرسطو مؤسس نظرية الدراما، تجسدت المنظومة الأرسطية في أسلوبين التراجيديا والكوميديا عند كل من سوفوكليس، ويوربتدس، وأرسطوفانيس".[1]

أصبحت التراجيديا أكثر أهمية وذات سيطرة في الشكل الفني واعتبارها سردا دراماتورجيا، للعنف والسلطة فقد تحولت التراجيديا إلى هيكل متوحد يتوخى الحفاظ على الواقع الحال كما هو.

أما الدراماتورجيا فقد جاءت لتتبنى تطور الأحداث وهو ما يرخص بشدة كل الإبداعات المسرحية الأخرى المغايرة والتي غالبا ما تتوسط لدراماتورجيا من حبكة درامية وانشقاق الخطاب الهدف منها يرمي إلى بلوغ المعنى النهائي واستنتاج النتيجة بعد المدخل والنمو والتحليل، فيعرف مصطلح الدراماتورجيا حسب المعجم الأدبي "بفن" تركيب العروض المسرحية الأولى ومن خلال هذا التعريف يمكن القول بأن الدراماتورجيا في معناها العام هي تقنية أو شعرية العمل المسرحي والدراماتورجيا التطبيقية الحديثة تنطلق من الخشبة والعرض المسرحي في صياغة رؤية جديدة لصناعة العرض المسرحي، فالدراماتورجيا حسب تعريف ليتري "litri" هي:"فن تركيب النصوص المسرحية" وعليه نقصد بها في هذا الإطار قراءة النصوص وأحيانا ترجمتها أو إعدادها والتي أصبحت من مفردات التي يفرضها الإنتاج المسرحي.

وعلى الرغم مما أثارته دراماتورجيا النص من جدل على مستوى إنتاج قراءة خارج العرض، بحجة أن النص مهما هيأ من افتراضات، يظل محكوما بقراءة معنية بتفكيك الخطاب اللفظي، وهذا ما ذهب

[1] حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص11.

إليه بافيس من أن انتقال النص الدرامي إلى العرض، يطرح أمام المشاهد مجموعة من التساؤلات الذي افتقدها عند مشاهدته للنص مكتوبا، منها طرائق تداول النص، نطقه، توزيعه بين الممثلين، تفصيله بحركاتهم ولعبهم، مما يضفي معنى إضافيا يلي النص الأصل، إلا أن الحاجة إلى هذه الدراماتورجيا تبقا في نظرنا ملحة أمام إرث المبدعين الذين قضوا نحبهم أكثر من الأحياء، حيث في غياب إخراج يتفاعل مع هذه النصوص، "حدد فيه نظريا البيانات الدرامية للنص من إرشادات مسرحية، حوار بين العقل الدرامي، حوافز الفعل، إعداد الزمن الدرامي، مقاربة الشخصية، أشكال الخطاب وشروط التلفظ"[2] وهي المفاهيم التي رأى فيها الباحث الخطاطة الدراماتورجية الأمثل لمعاينة العرض بالقوة وليس بالفعل، كعملية لتقويم بعض (سلبيات) النقد المسرحي، وما أثار من ردود على مستوى تراجع الإنتاجية المعرفية النصية، "جعل قراءته الدراماتوجية يتحرك في سياق قوة العرض المسرحي، بل يكفي من مقاربات دراماتوجية للنصوص حتى لا ينظر من فراغ، نظر آليات الحكاية في الفضاءين النصي والركحي"[3] لتحقيق الانتقال من النص المكتوب إلى العرض المعروض الذي يبحث عن عناصر الفرجوية التي تتماشى مع قضاياه الاجتماعية والسياسية والعقائدية.

"الدراماتورجيا مصطلح ذو مجال دلالي واسع، يتموقع في مفترق الطرق بين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي والنقد، إذ ينتشر إلى وقت بناء النص الدرامي، وبنيته الداخلية من جهة كما يشمل في مقام ثان، تحويل اللغات المسرحية وترجمتها بكتابة ركحية، إضافة إلى ذلك تستوعب الدراماتورجيا أيضا الجانب النظري الخاص بعملية إخضاع المنتوج الدرامي للتحليل الدراماتوجي باعتباره مفصلا متجدرا في الممارسة المسرحية، بل لا يكاد ينفصل عنها "[4] وقد أكد باتريس بافيس بأنه قد تم تصوير الدراماتوجيا عموما، أكتضية (أو شعرية) للفنون المسرحية التي تسعى إلى وضع مبادئ بناء المسرحية، (بافيس 24.1998). ومع ذلك يبدو أن بافيس نفسه بدأ يقر أيضا بالتحولات العميقة التي عرفها

[2]Michel corvin dictionnaire encyclopidique de théatre_paris_1991_p17

[3] ميشال بروتر: أمد بلخيري، تحليل نص مسرحي، دار البيضاء، 2001، ص85.

[4] حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص10.

حقل الدراماتورجيا، إذ نجده يقول في مطلع محاضرته الافتتاحية بمؤتمر (الدراماتورجيا) البديلة، طنجة 2014 تحت عنوان الدراماتورجي، وما بعد الدراماتورجيا "يشهد في الآن نفسه نجاح وتشظي الدراماتورجيا، ليس فقط الدراماتورجيا بمفهوم الكتابة الدرامية، بل أيضا التحليل الدراماتورجي، أي قراءة وتحضير المنجز من طرف المستشار الأدبي، أو الفني للمخرج، المسمى في بعض الأحيان"[5] (دراماتورج) أو dramaturg بعض تفويض سلطة كل من المؤلف الدرامي، والمخرج المسرحي، والدراماتورج (المستشار الفني)، الآن أصبحت الدرماتورجيا تراهن أكثر وأكثر على المتلقي فيما يعرف بدراماتورجيا المتفرج والممارسات الدراماتوجية المعاصرة، ترتكز على الحوار مع الجمهور، لذلك يحير الدراماتورج أحيانا لإجراء حوارات مع أفراد من الجمهور بعد العرض قصد إدماجها في سيرورة العمل في طور الإنجاز مستقبلا لطالما راودتنا غاية الاحتفاء بتلك الحساسيات المسرحية المتوسلة لدراماتورجيا مغايرة ومستفزة للانسياق السائدة، والتي تجبرنا كمتلقين على التحول دوما إلى مشاركين فاعلين، بدلا من مستهلكين سلبيين.

عاد مصطلح الدراماتورجيا إلى الظهور بشكل واسع مع الكاتب المسرحي والناقد الفني الألماني إفرايملیسینغlessinggotthald Ephraim في كتابه الشهير "دراماتورجيا هامبورغ" 1769 وتم بعدها تبنيه وتوظيفه من طرف المهتمين والمسرحيين الإنجليز والفرنسيين وتداوله على نطاق واسع في الأوساط المسرحية والفنية بالنسبة إلى ليسينغ"فقد تم تشكيل مصطلح الدراماتورجيا وفقا لمنطق تركيبي ينبني على أساس سيادة نص سابق وأصبح "الدراماتورج" dramaturg der مميزا عن المؤلف الدرامي dramatiker إذ تحول إلى مستشار أدبي ومتعاون مع المخرج"[6]. هكذا أصبحت توكل للدراماتورجيا مهام مرتبطة بإنجاز العرض المسرحي، وأخرى مرتبطة بالاستشهار والتسويق والترجمة والاتصال والجمهور .....

[5] باتريس فافيس، الدراماتورجيا، وما بعد الدراماتورجيا، ترجمة وتعليق خالد أمين، وسعيد كريمي (قيد النشر)، ص1.

[6] opcit. michel corvin.p.264

ومع برشت أصبح الدراماتورجيضع خبرته "رهن إشارة المخرج/ الفيلسوف، ويعد بتطبيق فكرة وتحويل المنجز المسرحي حسب تصوره .... " ذا المعنى أضحت الدراماتورجيا عند برشت، آلية لإبراز الجستوس الاجتماعي والصراع الطبقي.... إنها "تتيح إمكانية إزاحة الحبكة عن النص واختيار أنجع الوسائل إنجازها مشهديا" كماأصبحت تعني بإجماع الاستعدادات المفاهيمية لإنجاز عمل مسرحي ما، منذ نواته الأولى إلى تحقيقه على خشبة المسرح، وهي كذلك مطالبة لتوضيح الخصائص السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية لمسرحية ما.

يعد مسرح برشت الملحمي محاولة لوضع هيمنة الدراماتورجياالطبيعية في المسرح إذ يتيح للعرض المسرحي تدفقا محاكاتيا جذريا، ويقوم في الآن نفسه بتركيز الاهتمام على التناقضات في المحيط الاجتماعي. وتفصح دراماتورجيا برشت –باعتباره كاتبا مسرحيا ذا وعي سياسي–عن نزوع إلى إقلاق المتفرجين، ونقض وضعيتهم السلبية الموروثة، وتحويلها إلى مشاركة عقلية دينامية، هذا الهدف يجد أساسه في نزوع سياسي عميق إلى فضح أي تعمية جديدة mystification تلجأ إليها الرأسمالية والتي من شأنها أن القيام بتقوية التأثيرات الناجمة عن التشيؤreification والشاوية في عمق البنية الاجتماعية الغربية.

الدراماتورجيا على تحقيق اتصالية إبداعية فإنها لا ترتبط كثيرا بالقواعد الكلاسيكية للعمل المسرحي لأن الأصولية الدرامية تصر على شكل مقيد كمنحوتة معقدة وتغير العالم والظروف والمعارف وتطور التقنيات الاتصالية وتسارع الوثيرة الحياتية لن تؤتي الثمار مع مجتمع متلقي هذا العصر المختلف تماما عن مجتمعات نشأت فيها هذه القواعد من جهة نظري لذلك جاء الدراماتورج ليجعل من العرض مواكبا لفكر مشتغليه ومتلقيه فهو رب العمل المسرحي المعاصر.

كتاب الدراما بين النص الورقي و العرض التلفزيوني http://www.bostah.com

وعن الترجمة الممارسة مع الدراماتورجيا فقد قامت عدة أعمال بحيث يبقى عمل الدراماتورج عمل مرهق ذهنيا وفكريا وفنيا بدءً من النص الذي تصارعه ليصبح أقوى وفريق العمل الذي يقبض على حبر التغيير اليومي وخصوصا الممثل الذي تنحته كجلمود ليشارك العمل وأنت تتقلب على نار أناس لا يعلموا عن عذاباتك في تحضير عرض ليصل إليهم دون شوائب ومن معايير الممارس (للدراماتورجيا الجديدة) قدرته على تدريب عناصر العمل وخصوصا من يؤدي على الخشبة من ممثلين وعازفين وراقصين وغيرهم متحكما مراقبا لكل تلك الأدوات معطيا لمن يستحق منها فرصته للمشاركة في تشكيل الأداء وأعني هنا من يمتلك الخبرة والموهبة والنبوغ في مجاله لن يكون أولئك المستجدون في مجال الإخراج ومن تعود على نمطيه إخراجية معينة لن يكون جاهزون لممارسة هذا الأسلوب لأنه نوعي يتمكن منه عميق والتجربة ومن يستمتعون بالبحث ولديهم خبرة مسرحية علمية كافية وهذا الأسلوب الذي يدعى انه جديد في عصرنا سيكون حارسا لحرم المسرح الذي انتهكه المندفعين للإخراج من ضعفاء الخبرة والثقافة والإبداع خصوصا أنه يعد أسلوبا يحقق الدرجة والإثراء لمن يطمع في إجادة عمله، ومسرح التجربة هو النموذج الوحيد الذي سيكون مرد المسرحيين للكشف عن معايير والمحددات الجديدة لمسرحهم على مر العصور القديمة.

أرسطو وسطوه دراماتورجيا المؤلف.

تبلور التطور الأولي للدراماتورجيا مع أرسطو، المعلم الأول، إذ يعتبر «فن الشعر" (335 ق.م) الكتاب المؤسس لنظرية الدراما في تاريخ التنظير المسرحي الغربي، و"شكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية نظاما مثاليا مبنيا على المبادئ جمالية وفلسفية عامة، مجسدة من خلال نموذجي التراجيديا والكوميديا عند كل من سفوكليسوير ربيس، وأرسطوفانيس ...."[7]

ترتبط الدراماتورجيا عند أرسطو بالقوانين الناظمة لإنتاج الأثر الفني والدراما بوصفها إبداعا قوليا يحيل على الميتوسmuthos من حيث هو تنظيم مكتمل مركب من مجموع أحداث، ولعل أبرز هذه

[7] حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص11.

القوانين هو ما جاء في باب قاعدة الوحدات الثلاث (وحدة، الزمان والمكان، والحدث والتي تحولت جزاء التأويلات المبالغ فيها إلى يوم واحد، مكان واحد، حبكة واحدة)، وقاعدة "الالتزام بالأعراف الأخلاقية والأدبية، وقاعدة التطهير، التي حظيت باهتمام كبير لدى أرسطو وآخرون مثل هيجل وأ.س.برادلي وجورج ستاينر،وجورجلوكاتشوسيغموندفرويد وفريديريك نيتشةووالتر بنيامين وروني جيرار وكليفودليتشورايموند وليامس وجون دراككيس...."[8]

مع أرسطو أصبحت التراجيديا الشكل الفني الأكثر هيمنة، بل والأكثر إثارة للجدل؟ وباعتبارها سردا دراماتورجيا للعنف والسلطة، فقد تحولت التراجيديا إلى مشروع متجانس يتوخى الحفاظ على واقع الحال كما هو، ويجلي أوغستو بوال augusto عن صواب ذلك وفقا لما يلي في كتابه "مسرح المقهورين" theatre of the oppressed توجد التراجيديا في كل مظاهرها الكمية والنوعية باعتبارها اشتغالها للتأثير الذي تحدثه، وهو التطهير وكل وحدات التراجيديا مبنية حول هذا المفهوم إنه المركز والماهية وهدف نسق التراجيديا.

إن الحاجة إلى هذه الدراماتورجيا تبقى في مظرنا ملحة أمام إرث المبدعين الذين قضوا نحبهم ونصرهم إلى يومنا هذا، حيث في غياب إخراج يتفاعغل مع هذه النصوص، ألا يمكن للناقد الدراماتورج أن يهيئ هذا النص الغائب للتفاعل، ويجري المخرج اللاهث وراء الاقتباس والتجريب أحيانا بمكامن التمسرح في نصوص حداثية بالقوة "التحليل الدراماتورجيا هذه المرحلة إلى فحص الحقيقة المعروضة في المسرحية، بطرحه الأسئلة المتعلقة بأي زمنية؟ وأي قضاء؟ أي نوع للشخصية وطباعها؟ ... وعلى هذا الأساس يوضح التحليل الدراماتورجي بجلاء النقاط الخفية الموجودة في العمل المسرحي، من حيث التباساته بإضاءة جانب من عقدته"[9] ومن هذا المنطلق فإن الدراماتورجيا تضع أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة تلك المعاني المتعددة والمتداخلة للنص الدرامي فهي في خدمة مجموع الاختيارات الجمالية والإيديولوجية التي يتبناها فريق العمل بدءا من المخرج وانتهاء بالممثل مرورا

[8] المقاربات المتنوعة للتراجيديا عموما وأثرها الفني ثمة مقاربة جورج ستاينر.(trans)london.p.155

[9] عطاء الله اللازمي، قراءة في مسرحية طوق الحماية، نحو تحليل دراماتورجي، ص79.

بالسينوغراف، فهي فعالية نقدية لا لاتصافها بالإخراج المسرحي، وانغماسا في صلبه، ونقل النص إلى نصوص أخرى مخالفة تبني مكونات الخشبة، انطلاقا من خصوصيات هذا الفن الذي يكون مليئا بالثغرات ويتضمن مولدات العرض "الصراع والنهاية والبنية السردية للنص الدرامي ...وتهتم بسبل ووسائل الانتاج على خشبة المسرح، أي تهتم بكل عناصر العرض المسرحي".[10]

يمكن تعريف الدراماتوجيا بشكل أوسع، من خلال "صياغة القصة وأي مما شبه عناصرها في شكل يسمح بتجسيدها-الدراماتورجيا تعطي العمل أو العرض شكلا أكثر من الكتابة الفصلية، عمل الدراماتورغ يمكن تشبيهه بالتصميم".[11]

ومن هنا نستطيع أن نلاحظ كيف جمع ليسينغ في دوره ككاتب ومسرحي ومفكر وثائر جمع كل ذلك وتوصل إلى نتيجة أنه لابد من استخدام الدراماتورجياالضمان إيصال أفكاره، إلا أننا نبوه بأن هذه الأهداف ما كانت لتتحقق دون أن يرتبط عمل الدراماتورج بمسرح ريبرتوار منتظم، فلا تظهر طبيعة الدراماتورجيا وتتأطر كل ملامحها وتفاصيلها الخاصة بدراماتورغ معين من خلال عرض واحد فقط، أو عروض متناثرة لا جامع بينهما، وهكذا فقد لاحظنا وجود تداخل بين مهنة ليسينغ (الكاتب المسرحي، الناقد، المنظر، والمستشار المسرحي). تلاحظ من هنا ارتباط الدراماتورجيا عند ليسينغ كمهنة مسرحية بإيديولوجية معينة بغض النظر عن طبيعة هذه الإيديولوجية، كماتعتبرالدراماتورجيا للتأكيد على هدف أسمى للمسرح يسعى لتغيير المجتمع، وتحفيز الرغبة لهذا التغيير وهناك الحاجة لارتباط الدراماتورجيابريبراوار مسرحي، هذا النوع من التوجه باتخاذ الفن المسرحي كساحة نضال أمر أكده الكثير من المبدعين المسرحيين، وهذا ما نراه عند دراسة تاريخ المسرح.

[10] تيلر_الموسوعة المسرحية' الجزء الأول ' الطبعة الأولى ' ص169.

[11] rerehcsseuqcaj_ecnarf euqissalceigrutamardel_p17-

المبحث الثاني

الدراماتورج

المبحث الثاني:

الدراماتورج :

نشأ المسرح في أحضان الشعر في وقت الرواد الإغريق القدماء المشاهير (سوفوكليس) و(يوريبيديس) و(إيسخيلوس) و(أريتوفانيس) بحيث كانوا يعملون جميعهم بأغلب الأعمال المسرحية وكان كل واحد يقوم بدور الدراماتورج وهو الأهم في إنتاج العروض المسرحية، ومع انتشار هذا العمل الفني إلا أن مع مرور الوقت بدأت هذه الوظيفة تعود من جديد مع تطور المسرح إثر تأثره بظروف العصر وتطور الأعمال المسرحية مع مرور العصور.

تعريف كلمة ""دراماتورج "تستخدم بلفظها الأجنبي (dramaturg) في كل اللغات بما فيها العربية وأصلها من الكلمة اليونانية (dramaturgos) التي تتكون من لفظين الأول (dramato) يعني العمل المسرحي والثاني (ergos) ب العامل أي أنها كلمة تعبر عن التأليف.[1]

تطلق كلمة الداماتورج على من يقوم بتأليف الدراما بحيث ظهر هذا المصطلح من النصف الأول من القرن الثامن عشر على يد الكاتب الألماني (غوتولدليسينغ) (1729-1781)يعتبر أول دراماتورج في العصر الحديث كما جاء من بعده المسرحي الألماني (برتولدبريخت) (1898-1956) (b.breche) والذي كان أول من عمل على مفهوم الدراماتورجية في تحليله للنص المسرحي بحيث جعل بريختالدراماتورج أكثر أهمية من الكاتب ومن المخرج إذ اعتبر بريختالدراماتورج مسؤولا عن الجانب العملي والتقني للعرض.

إن كلمة دراماتورج في الأصل إغريقية "dramaturg" أو تعني دراما و "أرغونة" ونعني "أداة أو عمل"" "وإن كلمات مثل دراماتورجي تنتميان إلى عائلة كلمة دراما ولم يظهر إلا عندما أصبح

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ط1، ص202.

استخدام هذا المصطلح متداولا، وقد ثبتنا في اللغة الفرنسية في منتصف القرن السابع عشر"[1]. و"عندما ترجمت إلى اللغة الإيطالية "أصبحت دراماتورجيا" وقد انتظرت الدراما حتى منتصف القرن الثامن عشر لكي تنقسم إلى قسمين "التراجيدية، والكوميدية"[2] ولكي تظهر تسمية "الدراماتورجي" لوصف المؤلف الدراماتيكي المتخصص في هذا النوع الجديد من الكتابة "الحاجة، ولكي يمتد فيما بعد، ويشمل جميع المؤلفين الدراماتيكيين، ولقد انتشر مصطلح الدراماتورج في عام 1775. إن كلمة "دراماتورج" تطورت وصارت تعكس اليوم تعريفين مختلفين، الأول كلاسيكي، والثاني حديث، وكلا التعريفين قد ظهر على التوالي في الزمن ولكن التعريف الثاني لا يحل محل الأول، ونرى أن المعنيين يتعايشان بشكل جيد في اللغة الحالية، وأن هذا التطور بات ملموسا أكثر، ويتجلى بوضوح في الوظيفة الجديدة للدراماتورج.

يلاحظ (برنارد دورت) "إن كلمة دراماتورج على مدى السنوات الثلاثين الماضية في فرنسا قد أخذت بشكل تدريجي معنى آخر: تشير إلى وظيفة هذا الشخص الذي لم يقم بكتابة المسرحيات، وتنطبق على شخص ليس هو في الكثير من الأحيان مؤلف النص"[3]. وترجع بداية هذا التحول الدلالي بدقة تماما، إلى ظهور ونشر مقالات ليسينغ، التي ترجمت لاحقا في كتاب دراماتورج هامبورغ (1768/1767) وتعود أيضا إلى الترجمة الألمانية لمصطلح الدراماتورجdramatike "المستشار" التي تميز في هذه اللغة الكتاب المسرحي der dramaturg عن غيره.

إن العدد الخاص للمجلة الفرنسية "مسرح /جمهور" الصادر عام 2009، الذي كرس ل"دراماتورج هامبورغ" قد اعترف ليسينغ هو أول دراماتورج بالمعنى الحديث:/ "يعطي ليسينغ لكلمة دراماتورج معنى جديدا، وهو في هذا المعنى يعتبر أول دراماتورج لدينا، ولم يعد هذا الذي يكتب الأعمال

[1]Bonaventure de Roque fort,jean,Baptiste, Dictionnaire Etymologique de la langue Française,opcit,p301.

[2]Littré,paul-Emile ,Dictionnaire de la langue Française,Tome2, ED du cap, monte carlo,1973,p.1838

[3]Opcit.michel corvin.p.519

المسرحية، وإنما هذا الذي يؤمن العلاقة بين النص والخشبة، والذي يلعب دورا استشاريا في تفسير المسرحية، ويقوم بالبرمجة واختيار العروض"[1] ولقد كان عمل ليسينغ في مسرح هامبورغ الوطني، "يرافق عمل الفرقة، ويقدم المشورة بشأن البرنامج ويقوم بتحرير صحيفة يعلق فيها على العمل المسرحي".[2]

إن الدراماتورجيا لم تبتكر وإنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وعناصره ولهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدراماتورجي، قد عرف منذ أرسطو وحتى الآن تطور دلاليا ملحوظا في المجال المزدوج للفكرة والنشاط المسرحي "إن المصطلح لا يشير إلى التكوين الأسلوبي والبنيوي والشكلي للنص الدرامي، وبعبارة أخرى إلى بناء النص المسرحي"[3]. ولقد تم اليوم اجلوز هذا السياق الأدبي الصارم، وصار يشير إلى أبعاد أخرى من العمل المسرحي، تكرس نفسها جميعها إلى "دراسة الكتابة المسرحية وشاعرية العرض"[4]. وهكذا استطاع المفهوم أن يأخذ بعين الاعتبار، تحول الأعمال الدرامية إلى نصوص مسرحية، أو يعرف مثل "المبلغ عن جميع الأنظمة الدلالية المستخدمة في العرض، وعن الترتيب والتفاعل الذي يتشكل منها الإخراج"[5]. وقد صار يضع "جسرا بين الكتابة النصية والكتابة المسرحية ويمتلك اللغة الخاصة التي تقوم بتحويل الواحد إلى الآخر.

إن الدراماتورج في الأصل وفقا للمركز الوطني الفرنسي للمسرح، هو منتج العمل الدراماتيكي، وفي كلمة واحدة، هو الكاتب المسرحي، ولقد أخذت هذه الكلمة اليوم معاني أخرى مختلفة، بحيث لم تعد تشير إلى وظيفة الكاتب المسرحي، وإنما تنطبق في الكثير من الأحيان على شخص ليس هو بمؤلف النص ويسمى مستشارا أدبيا أو مسرحيا، ويكون مرتبطا بمسرح وطني أو مركز درامي وطني، أو فرقة معروفة عالميا، ويكون ضمن فريق العمل أقرب المعاونين للمدير أو المخرج.

---

[1]La Dramaturgie de Hambourg de Lessing, Théatre/Public N°192,Ed Théatre,Paris,2009,p.8.

[2]Opcit.Dort Bernard.p.520.

[3]UBERSFELD,Anne(1996),les termes-clés de l'analyse du spectacle,paris seuil.p.81.

[4]Temkine , Raymonde (1983), un travail d'équipe , Europe 648 « le téatre par ceux qui le font» p.3-11.

[5]Paris,patrice(1996),Dictionnaire du Théatre,paris, Dunod.1996,p357.

عمله كدراماتورج والمخرج عملية إنجاز العمل المسرحي، الأول يأخذ على عاتقه مسؤولية العمل النظري في حين أن الثاني يؤمن عملية التحضير المسرحي مباشرة مع الممثلين.

إن وظائف الدراماتورج مختلفة ومتنوعة تبعا للمكانة التي تمنح له في المسرح، قراءة المخطوط، ونصوص البرنامج المسرحي، والقيام بالبحوث على وحول العمل، وشرح وتفسير مبادئ بنائه وتحديد إيديولوجية وإعداد لغة مسرحية، أو ترجمة المصنف إذا تطلب الأمر ذلك، وإعداد وترجمة البرامج والمشاركة في البروفات بصفة ناقدا داخليا، وبلا شك يجب أن يكون هذا المفكر أديبا ولا يمكننا الوصول إلى هذا المنصب إلا عن طريق الدراسة الأكاديمية الطويلة والشاقة، ويفترض أن يكون أيضا صاحب معرفة كبيرة تتوزع بين معرفته بالتاريخ وعلم جماليات المسرح والكتابة المسرحية.

لقد ظهر الدراماتورج ولفترة طويلة في شكل واحد مؤلفا للقصائد الدرامية والنشاط الدراماتيكي الذي يركز حصرا وبشكل كبير على تكوين النص، وفقا لاتفاقيات الكتابة الخاصة والمحددة في وقت معين، وقد وضع أرسطو أسس هذا المفهوم في كتابه (فن الشعر) من خلال بحثه عن "الكيفية التي ينبغي أن ترتب عليها القصص، إذا كنا نرغب في أن يكون تكوينا ناجحا"[1] ورفضه لفكرة العرض،" الغريبة تماما عن الفن وإنه لا يشترك في شيء مع الشعرية طالما أن المأساة تحقق تأثيرها حتى من دون منافسة، ومن دون ممثلين"[2]. إنه يعتقد أن التكوين ينبغي جميلا قبل كلشيء أي يميل إلى المحاكاة وفقا للقوانين والطبيعة: "ينبغي للإبداع الشعري في مثل هذه الحالة الامتثال لرموز المرجعية التي تعتمد على المبادئ الفلسفية والجمالية التي تعتبر ذات أهمية وصلة بالأعمال التي لاتشوبها أية شائبة مثل (تلك

[1]Aristote(1990),poétique,introduction,traduction nouvelle et annotation de michelmagnien,paris,Librairie générale Française.(coll. 'le livre de poche classique,N° 6734.).p.193.

[2] يعرف أرسطو في كتابه (فن الشعر) بأن الإنتاج الفني (الشعري) هو تقليد محاكاة للفعل تطبيق عملي، وبهذه الطريقة يجعل أرسطو من المحاكاة الطريقة الأساسية لإنتاج الفن.

التي كتبها كل من سوفوكلسوأريستوفان)[1]. ولقد اعتمد هذا المبدأ على نطاق واسع في الفترة الكلاسيكية في كتاب "الممارسة المسرحية" لأونبياك عام 1657 الذي يذكر عنه: "أن الشعراء التراجيديين يأخذون من التاريخ ما يقترحه عليهم، ومن ثم يغيرون الباقي لأجل كتابة قصائدهم وإن الذهاب إلى المسرح من أجل معرفة التاريخ ما هي إلا فكرة سخيفة". ويناقش هذه النظرة ويرى من خلالها فيما إذا كان ذلك ينطبق على مسرح كورناي وكذلك في الخطب الثلاثة له عام 1660 في كتاب (الشاعرية الفرنسية) عام 1763 لمارمونتيل.

ويعرف جاك شيرد هذا النوع من الدراماتورجية الكلاسيكية مثل: "جميع العناصر التي تكون قاعدة المسرحية وخلفيتها وهذا العمل الذي هو موضوع المؤلف قبل أن تتدخل الاعتبارات المتعلقة في تنفيذ العمل"[2] في مثل هذا التنظيم الداخلي، يعارض شيبرر الهيكل الخارجي، الذي يتشكل أكثر فأكثر بفعل الأشكال التي تصنع شروط الكتابة وعرض المسرحية (باتريس بافيس، ص106) ويظهر قريبا من الموضوع الحالي للدراماتورج. ويشير المصطلح في الوقت الحاضر إلى مجموعة من الإجراءات لشابهة للعمل التحليلي المحتمل في الممارسة المسرحية، وإن ما يطلق عليه الممارسون تسمية (العمل على الطاولة)، يمثل المرحلة التمهيدية لأي التزام داراماتورجي.

وظيفة الدراماتورج:

إن وظيفة الدراماتورج كمشارك تتم من خلال نشاطه الاستشاري وتحليل الإنتاج المسرحي. نفهم من خلال قول برنارد دورت أن الدراماتورج بالمعنى الألماني الموجودة في المسرح الألماني منذ القرن التاسع عشر، لم يظهر في فرنسا إلا في أواخر سنوات الستين.

"إن الدراماتورج في فرنسا يعتبر حديثا، وإن أضفاء الطباع الرسمي عليه يبدو أكثر غموضا، وإن غابريل غران، المخرج الفرنسي في مسرح كومونة أو برفيلية، يعتبر أول من أدخل في أواخر الستينيات

[1]- يعرف أرسطو الإنتاج الفني (الشعري) في كتاب فن الشعر كتقليد، محاكاة، للفعل، التطبيق العملي، وهكذا يجعل أرسطو المحاكاة نموذجا أساسيا للإنتاج الفني.

[2]Opcit.p.112.

وظيفة تشير إلى التسمية على هذا النحو، وهوميتشاباتايون"[1] ولقد تزامن ظهور هذه الوظيفة الجديدة، مع الفترة التي تطور فيها مفهوم الإخراج في أوروبا.

إن عمل المخرج على الشكل والصورة بوجه خاص، يحتاج إلى توفير عمل حول معنى العرض والنص، وهذا ما يقوله برنارددورت عندما كتب: "لقد عرفت كلمة دراماتورج تطورا دلاليا ملحوظا عكست التغيرات في الممارسة المسرحية على مر القرون"[1]، أولا بمعالجة العمل الدراماتيمي، حيث أخذت بعين الاعتبار مرور النص إلى الخشبة أو تحوله الدرامي إلى عمل مسرحي، وثنيا اقترحت وجود مجموعة من الأنظمة والقواعد حول تكوين المسرحية بدءا من تعيين الممارسة التجريبية التي لا تنفصل عن الإنجاز المسرحي الكلي. هذا بالإضافة إلى "أنها انطوت ولمحت إلى عالمية الكتابة المسرحية، وغطت واعترفت بالمنهج التعددي المتفرد الذي يبني النشاط المسرحي".[2] ويميز برنارد دورت جيدا، "داخل النموذج الكلاسيكي، بين النشاط التجريبي للمؤلف الدراماتيكي وإنتاجه الأدبي"[3]"فن التكوين وبين الممارسة الواعية أو اللاواعية للمؤلفين في وقت ما، ومدرسة معينة ".[4] ويتناول في هذا المعنى في كتاب "كورنايدراماتورج" ويعالج فيه أيضا بشكل جيد الأعمال الدرامية لهذا المؤلف، كاشفا عنمبادئ الفن في خطبه الشهيرة.

إن التجربة المسرحية نافذة رحبة لفضاء التغير المواكب في فنون المسرح ويعلم المسرحيون أن ما من مدرسة أو أسلوب في صياغة المسرحية إلا وكان ناتجا عن تلك المحاولات الجادة لاكتشاف أعماق الفن الإنساني متأثرا بظروفه الآتية، لذلك خاضت مجالات مسرحية مهمة ليتحقق من وراء ذلك التجربة اكتشافات جديدة في أدوات الصناعة المسرحية من نص وإخراج وتمثيل لذلك يعتمد النسرح

---

[1]Ibid.p.42.

[2]Ibid ;p.43

[3]Ibid ; p.41

[4]VITEZ,ANTOINE,ledramaturge,Réponse à un questionnaire de l'attacin le théatre des idées ,anthologie proposée par Danielle Sallenave et Geaorges Bannu,éd.Gallimard,Paris,1991,p.118.

على أسلوب الصنعة المسرحية الذي يقترب كثيرا من مهمة الدراماتورجيا، وعليه تعرف الموسوعة البريطانية الدراماتورجيا بأنها تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي، ويقول الدكتور يونس الوليدي في إحدى مقالاته أن الدراماتورجيا تضع أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتواصلة للنص الدرامي، ويرافق ذلك حسب تعبير الوليدي ضرورة اختيار تأويل معين أو توجيه العرض وفي هذا التأويل ومنه تبدأ مهارات الدراماتورج إذ أكد الناقد الألماني فرانك راديس أن يتمتع الدراماتورج بالصبر والرؤية الفلسفية الواضحة والدراية بفنون المسرح ومذاهبه وأشكاله.

لقد تحولت وظيفةالدراماتورج وأصبح لديه مهمة جديدة لأنه أصبح يفكر بصلة الوصل بين ما يقدمه على المسرح وما يتقبله الجمهور، لأن المسرح لو يوجد ليكون فقط على خشبة المسرح، ولا يستطيع الدراماتورج أن يقول لنا أستطيع أن آخذ مقولة واحدة وأقدمها وإنما يجب عليه أن يسعى إلى توضيح الأفكار المطروحة فيأخذ الأفكار الموجودة في النص ويحاول إسقاط عدة صور ومفاهيم ويتزاوج عمل الدراماتورج مع المؤلف أو المخرج لأن الهدف وراء حلق هذا الجنس الفني هو توطيد العلاقة بين النص ومنفذيه لتأطير العمل المسرحي حتى يتسنى للدراماتورج تجهيز هذا العمل المنسجم شكلا ومضمونا كوجبة فنية للمتلقي، وهذا في اعتقاد جميع النقاد من إفرازات المسرح التجريبي الواعي لضرورة تحقيق دقة مصنعية للعمل المسرحي مع الأخذ في الاعتبار أهمية قبول لدى المتلقي ليؤدي المسرح دوره الفكري والفرجوي.

هناك العديد من المواقف الشائعة والمشتركة للعديد من الكتاب، كما يتضح ذلك من اقتباس باتريس بافيس في قاموسه المسرحي لما يقوله دانيال شابرون الأستاذ في جامعة لوزان "إن الاشتقاق الإغريقي

يشير إلى فعل "تكوين الدراما" وفقا لهذا الأصل القديم، وكذلك ليتر الذي يرد كلمة دراماتورج إلى معنى "فن تكوين النصوص المسرحية" وهكذا على المدى الطويل، أشارت هذه الكلمة إلى كل التقنيات العملية التي يصفها المؤلف في إبداعاته ولكنها أيضا تشير إلى نظام المبادئ المجردة التي يمكن استنتاجها من هذه الوصفات "ولقد استمر استعمال المصطلح في سياق الدراسات الأدبية لوصف فت التكوين الدراماتيكي، ويعني بالممارسة النقدية التي تصف وتقيم آثار هذا الفن، وبالنظرية الدراماتورجية التي تبلور الأدوات اللازمة لهذه الممارسة"[1].

نلاحظ أن جميع الآراء والبحوث حول مفهوم الدراماتورجي قد أخذت معناها الحديث من كتاب "دراماتورج هامبورغ لمؤلفه ليسينغ 1729-1781 الذي ألفه عام 1767-1768 عندما كان شاعرا مسرحيا في المسرح الوطني لهامبورغ تحت شكل عمود منتظم قدمه على هيئة مجموعة من الكتابات النقدية حول 104 عرضا برفقة بعض الأفكار النظرية.

"إن النقد الذي مارسه ليسينغ استهدف وبشكل أكبر الأثر المسرحي في العمل النصي، وكان الغرض ه هو التسجيل النقدي لجميع المسرحيات التي قدمت ودعم ورصد كل خطواتها الفنية فضلا عن تلك التي تخص المؤلف والممثل أيضا"[2].

ولهذا ارتأينا ضمنيا أن نقف عند هذا الكتاب ومؤلفه وبالقيام بنوع من الاستعراض العاجل، إن صح التعبير للوقوف عند آلياته.

لقد كان ليسينغ في عام 1767 مسرحيا معروفا وهو في عمر 37 سنة قام بتجربة العديد من النصوص المسرحية، وخاصة ترجمة مصين مسرحيين لديدرو بمرفقاتهما النظرية في عام 1760، وكان

[1]Bataillon,Michel Travail Théatre N° 7 : »les Finances de la dramaturgie »,La Cité, Paris,1972 ;p.50.

[2]Lessing, Johann Gotthold Ephraim(1885), Dramaturgie de Hambourg, Traduction.p.86.

كذلك ناقدا مسرحيا مرموقا، ونتيجة لذلك عمل في مسرح هامبورغ الوطني ليس ككاتب مسرحي، وإنما كدراماتورج، وهذا يعني ليس كـ dramatiker مؤلف النصوص المسرحية، وهذا ميميتم ألماني بامتياز، لأن كلمة دراماتورج في فرنسا بمفردها تشمل المعنيين، ومن خلال عمله هذا كان يقوم بتقديم المشورة بشأن البرمجة المسرحية، واختيار النصوص، ويرافق عمل الفرقة ويأخذ على عاتقه مسألة علاقتها مع الجمهور، أسس صحيفة دورية للمتفرجين، يعلق فيها على كل ليلة مسرحية يحضرها، وكل عرض يشاهده، وكان يتم تسليم هذه الصحيفة تكون كتاب دراماتورج هامبورغ.

لقد دون ليسينغ في هذا المشروع جميع المقالات النقدية التي كتبها على جميع العروض المسرحية التي عرضت، ورصد فيها التقدم الذي كانت تحرزه في فنها الشعري، ولعب الممثل، وهكذا نجده قد أخذ بعين الاعتبار إدراج الكتابة الدراماتيكية والعروض، من خلال فن الممثل، إذ يعتبر ليسينغ هو "مخترع وظيفة الدراماتورج التي انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء ألمانيا، والتي هي موجودة الآن في جميع أنحاء البلدان الأوروبية، ولقد مشر كتاب (دراماتورجياهامبروغ) على شكل مقالات نقدية حول 104 عرضا.

ونستنتج من خلال إشارته إلى التواريخ الوهمية التي أعطاها لتعليقاته النقدية، إنه لم يكن قادرا على التعليق على جميع العروض المسرحية التي حضرها، وإنه تأخر كثيرا عن تقديمها.

لقد احتج ليسينغ في هذا الكتاب على الآراء السائدة ليوهان كريستوف كوتشيلد 1700-1766، الذي كان يرغب بأن يقوم المسرح الألماني بتقليد المسرح الفرنسي، وذلك من خلال اقتراحه "أشكالا كتابية وممارسات مسرحية غير معروفة، وكان تستعيرها في الغالب من تعاليم نيكوالبوالو المشرع والمنظر لحركة البرناسوس".[1]

[1] البناسوس: هي حركة كانت تسمى أحيانا البرناسي، وظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن 19، الهدف منها أضافة قيمة لفن الشعر من خلال ضبط النفس، ورفضها الالتزام الاجتماعي والسياسي للفنانين وظهرت هذه الحركة كرد فعل على التجاوزات الغنائية والعاطفية والرومانسية التي تقلد شعر لامارتين وألفريد دي موسيه، الذي كان يسلط الضوء على المنجاة العاطفية على حساب الكمال الرسمي للقصيدة.

ومع ليسينغ أصبح الدراماتورج حقا "لا يعني بدراسة النصوص والعرض فقط، وإنما بدراسة العلاقة بين العرض والجمهور، الذي يجب عليه أن يستقبله ويفهمه"[1]، لأننا في المسرح مثلما أشارليسينغ "لسنا بحاجة لمعرفة من يقوم به هذا أو ذاك من الأشخاص بشكل خاص وإنما ما كان يود الإنسان التفرد به في ظرف محدد". إن مثل هذه الدعوة أو الوصفة تعلن اليوم عن الفائدة الحقيقية لدى الكثير من المسرحيين للقيام بدراسة استطلاعية لردود أفعال القصة المرورية وقدرتها على تحفيز المتلقي"[2].

ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر أكد على دعوة الدراماتورجي هذه، وكشف عن اختصاصيتين يكملان بعضهما البعض. يولد الإخراج من الرغبة في رؤية عامة للعرض، التي روج لها الذوق مينيجن"[3] قبل أندريه أنطوان؟ وإن مثل هذه الرؤية الشاملة لا تحدث في الواقع، إلا بعد دراسة خشبة وفضاء دراماتيكي، ولعب في هذا الفضاء ولعب مخصص لجمهور، وما إلى ذلك. لقد تم ترجمة الكتاب مرتين وآخر ترجمة له في القرن التاسع عشر، ويبدو أن أغلب الكتاب كان ضد المسرح الفرنسي انتقد فيه، وبشكل خاص، المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وفولتير الذي كان يعتبر بالنسبة لليسينغ مؤلفا كبيرا للمسرح المعاصر.

لقد هاجم ليسينغ العقل الفرنسي وخاصة ادعائه، وقد اتخذ فيه من المسرح الفرنسي الذي عارضه ليسينغ كان الهدف منه تحقيق هذا الهجوم، ولابد من الإشارة هنا إلى أن ليسينغ كان واعيا بأهمية المسرح الفرنسي ومدى تفوقه على المسرح الألماني، صار ليسينغ يقوم بكتابة بعض القصص الصغيرة التي يقتبسها من مؤلفين آخرين (مقتطفات من كوميدية تيرانس وفولتير كورناي) وقد نشر العديدين الآخرين (101 و104) :دفعة واحدة، وقدمها مثل خاتمة للكتاب حيث راجع فيها نهجه الكامل، وشرح لماذا اختار هذا العنوان ولماذا يفضل مصطلح الدراماتورج على مصطلح التوجيهات didascahies.

---

[1] Opcit.UBRSFELD.p.162

[2] يوهان كريستوف كوتشيلد، الذي اعتبر لسنوات عديدة مثل (المشرع لقوانين) للمسرح الألماني والذي غالبا ما كان يأخذ تعاليمه من نيكولا بولو.

[3] جورج الثاني، دوق ساكس مينيجن (1826-1914) الذي سافر وسعى مع فرقته في جميع أنحاء أوروبا لإنتاج عروض مسرحية متجانسة كانت حريصة على احترام التاريخية والتلاحم معا، ولقد كان يرسم ويصمم الأزياء الخاصة للعروض بنفسه ويقوم بتصميم الديكورات لعروضه، ...الخ.

"لقد تطورت وظيفة الدراماتورج من تحويل عمل أدبي غير مسرحي إلى عمل مسرحي يقدم في عرض ليصبح توجها للعمل على نصوص مسرحية ليصبح الدراماتورج وظيفة فنية مختلف عليها، فيعتبره الكثيرون مستشارا فنيا و أدبيا ومعاونا للمخرج وللإدارة"[1]، ولكن "عمل الدراماتورج أيضا ما تزال غير واضحة ودوره متفاوت ومتباين بين المسارح المختلفة، فوصف دور الدراماتورج في المسرح الألماني بأنه "طبيب المسرحية حيث يلخصها من الأمراض العالقة ويجهزها لتصبح قابلة للتجسيد والتنفيذ على المسرح".[2]

تير الدراسات إلى المسؤوليات التي يمكن أن يطلع بها الدراماتورج والتي تختلف من مؤسسة إلى أخرى ومن فرقة مسرحية إلى أخرى، فإنه يمكن أن يسهم في اختيار الممثلين والاستمتاع إليهم والتعاقد معهم، وتطوير مقاطع النص (تعديل الترتيب، أو الحذف أو الإضافة) مساعدة المخرج في تقديم أبحاث تاريخية عن الظروف الاجتماعية في أماكن وأزمنة محددة وطريقة الكلام والأداء، وكذلك الطرز المسرحية للعروض ولمساعدة المصممين في الإنتاج المسرحي.

وقد يساعد الدراماتورج أيضا في ترجمة نص مسرحي ما لتقديمه برؤية مسرحيةو محلية تتناسب مع الزمان والمكان ومجتمع الجمهور الذي يتلقى العرض باعتبار أن الترجمة تتضمن قدرا من الذاتية للمترجم، فمصطلح الترجمة يتضمن كلمتين هما translation وتعني الترجمة الحرفية للنص وهي ترجمة قاصرة وغير علمية إذ أن الكلمة الواحدة عند ترجمتها من لغة لأخرى يوجد لها أكثر من مرادف وتحمل أكثر من معنى والمترجم في هذه الحالة يختار مرادفا معينا يحمل معنى محددا وبذلك الاختيار يكون المترجم قد فسر الكلمة ووضعها في سياق محدد يقوم على وجه نظرة التي تحددها عناصر الإيديولوجية والهوية والانتماءات وعناصر تكوين الشخصية.

ولذلك فقد تطور هذا المصطلح (الترجمة) ليصبح inter pretation وهي تعني التفسير أو التأويل.

---

[1] كمال عيد، مدرسة ايرفينيسكاتور المسرحية في مجلة المسرح ، سرويا، 2007، عدد 23، ص25.

[2] كليرمان، هارولد، حول الإخراج المسرحي، ترجمة ممدوح عدوان، دار النشر المصرية، بيروت، ب.ت.ط، ص45.

عمل الدراماتورج في تحويل نص مسرحي إلى عرض:

"إن كلمة دراماتورج بدأت في القرن العشرين لتعيين الممارسة التجريبية التي هي جزء لا يتجزأ من الإنجاز المسرحي، ودخلت ضمن نطاق الإخراج"[1]، وأصبح الكاتب منتج انص مصاحب paratexte متغير الشكل ينسج من القنوات التي تقدمها الحجة النصية لإلقاء الضوء عليه وفقا لوجهات النظر (التفسيرية واللعبية والجمالية) المسبقة.

إن هذا النص المصاحب (paratexte) هو في ذاك الوقت نص تمهيدي للتفكير، ونص مرافق ونص دليل لعمل الخشبة، الهدف منه إعداد وتطوير النتيجة الدراماتيكية: إنه يتعهد بالمشروع ويتدخل بشدة في جميع مراحل الاختيار العرض المسرحي، إنتاجه وتمثيله أو مع ذلك يظل مستقلا ومتحفظا لنفسه بعين نقدية لكل الأنشطة المسرحية ساعيا إلى تطويرها وتحقيق أفضل وضع ممكن لها، وكما يذكر برنارد دورت "إنه مركز ثقل النشاط المسرحي الذي ينتقل من تكوين النص إلى عرضه، وهكذا فإن الدراماتورج اليوم يخص الكتابة المسرحية بشكل أقل من تحول النص إلى تمثيل وعرض في أوسع معنى لهذه الكلمة"[2] وكل ذلك يدخل ضمن شروط التلقي والتفسير الاجتماعي، فكلما تغيرت الشروط الاجتماعية والتاريخية للمتلقي تغير المعنى.

إن مصطلح النص المصاحب (paratexte)و فقل لجان ماري توماسو يشمل جميع أشكال النصوص والمواد النصية المساعدة التي تجعل النص أشد تأثيرا أو لتكوين مواد ممررة تحيط بالعمل مثل (التوجيهات التي يكتبها المؤلف المسرحي لكي يتقيد بها المخرج والممثلون.

---

[1]-.Opcit.Dort Bernard.p8-12

[2] - ibid.p265-266

وقد عرف ميشيل رؤول ديفيس الدراماتورج اليوم "بأنه شريك للمخرج مكافئ في تمهيد الطريق لهذه الكتابة السينمائية واللفظية وغير اللفظية، ولتنفيذ العرض وتتبع أثر خطوط القوة ورسم نطاقات الاطناب لتسهيل عملية إنجازه مستقبلا، من قبل المتلقي في معانيه الممكنة".[1]

إن معنى النص لا يقيم بكل تأكيد في هذا أو ذاك من التفسيرات، وإنما في بيان عموم قراءاته التجمعي، وبهذه الطريقة يصبح الدراماتورج على مقربة من المحلل بالمعنى السريري، إنه يستمع إلى كلام س في تغيراته وزلاته وفجاواته، من أجل قيادة قوته والكشف في نهاية المطاف عن محتواه وإبراز دلالاته غير المباشرة واللعب الممكن على وضع اللغة، في المنظور الذي هو في أفضل الأحوال.

تجمع كل العناصر المسرحية في هذا الاتجاه إضاءة وأزياء وديكورات لكي تعبر عن ما حدث أو يحدث وما أكثرها ما تجلى هذا التوازن والاتساق والانقسام في "أوبرا القروش الثلاثة" أيضا التي وضع موسيقاها الملحن كيرت غايل الذي ألهم بريشت عندما كتبها عام 1928.

إن هذه المسرحية الموسيقية تعتبر أكثر مسرحيات تحقيقا لنظرية بريشت حول المؤثرات التغريبيةوالانسياقية أي أنه خلق في هذه المسرحية نوعا من الحياد العلمي والمسرح،لهذا كان يحمس المتفرج دائما وأبدا بأنه في مسرح وذلك من خلال استعماله وسائل بصرية مختلفة، مثل عرض سينمائي للعناوين والأضواء المرئية وأنابيب الأرغن الظاهرة للعيان وأسلاك الستائر واللافتات ورسوم كاريكاتورية منتفخة وإلى أخره من الأدوات والإكسسوارات التي تبعد الإنسان عن غيبوبة التنويم المغناطيسي التي ينتجها مصنع منومات المسرح البرجوازي، فاليقظة العقلية للمتفرج ضرورية لأنها تعلمه اتخاذ القرار أو الحكم، ولقد تم الانتباه والكشف عن هذا الاتساق والتغريب وهذا البذخ في الإخراج على الفور، من قبل كتابات برنارد دورت ورولان بارت، وقد استندت الكثير من كتابات رولان بارت على الصوب وأهميتها في المعنى العادي، ولكن أيضا بالمعنى الذي أعطاها بعدا سينمائيا لغويا، استنتجه من هذه الصور الفوتوغرافية، وهكذا لقد أدرك المسرح الفرنسي بأنه من الصعب جدا

[1]Anne DHOQUOIS « la réception théatrale de Bertolt Brecht en France ».Revue D'histoire du théatre, 1994, N°1.p.39.

التكيف مع النمط البريشي، وإذا أراد أن يقوم بعمل مسرحيات مثل مسرحياته بالضبط فعلية أولا وقبل كل شيء، اعتاد التطبيق المسرحي لفرقة البرلينانسامبل لاسيما أن أعمال بريشت المسرحية تطرح منذ بداية المشاكل السينمائية، وذلك لأنه إلى جانب كتابة النص نفسها، كانت هناك كتابة دراماتورجية خاصة بالخشبة، ولقد كان بريتش حساس جدا لمسألة التواصل اللفظي والسيميولوجي ووظيفة الحركة فضلا عن اللغة، وبموجب برنارد دروت "إن مسرح بريشت كان كل عكس المسرح الفقير، حيث كان الإخراج فيه مكلفا للغاية، وإن مسارح مثل المسرح الشعبي الوطني أو كوميدي سانت إتيان الفرنسيين لا يمتلكان ما يكفي من المال لكي يتنافس مع فرقة البرلينانسانبل ولذلك يجب إعطاء دور كبير في العروض المسرحية لأفعال الشخصيات وفقا للظروف المتغيرة، ومن أجل فهم تناقضاتها بشكل جيد".[1]

إن دور الدراماتورج يسمح بحرية التعبير على الأقل قبل الخضوع لاختيار "المقاومة" التي غالبا ما يكون مصدرها الخشبة، والتصور المسرحي، والوسائل القادرة على تقديم الخيال المروي على الأرجح بشكل أفضل، ولهذا السبب يتوجب على الدراماتورج أن يعرف بشكل جيد المتفرج وأنماطه الثقافية وآفاق توقعاته ووسائطه الإدراكية والشعورية أو بطبيعة الحال قبوله ورفضه، لاسيما أن العرض المسرحي يفرض نفسه بالتالي، مثل علاقة مضاعفة بكل ما تحمله الكلمة من معنى العلاقة في عالم ممكن "رواية القصة" والعلاقة بالجمهور بتوجيه القصة له، وهكذا سوف تظهر الخيارات التي تشير إلى ترابط المواضيع في سلاسة جيدة في جميع أنحاء العرض، وهذا ما يطلق عليه بريشت تسمية "إدارة تقديم المنتج المطور"[2] بشكل واضح، ويذكر برنارد دورت "إن مجال الدراماتورجي ليس هو بمجال العرض المسرحي الملموس

[1] ibid1994.39.

[2] Ibid.p.78

وإنما هو عمليات العرض نفسها، و"إن القيام بالعمل الدراماتورجي على نص، هو تصور عرض أو عروض ممكنة انطلاقا من النص في ظروف مسرحية حالية"[1].

إن التطور في الممارسة المسرحية الأكثر شيوعا ناذرا ما يكون هدف دراسة حقوقية في فرنسا على الأقل، حيث تبدو وظيفة الدراماتورج محدودة وغير مألوفة خارج دائرة المؤسسات المسرحية الكبرى، وهذا ما يرجع إلى عدة أسباب، ويبدو أن أكثرها حسما تكمن في هذه الرغبة الصارمة التي يطالب بها عدد كبير من رجالات المسرح لضمان وضعهم واعتبارهم مدراء للممثل والخشبة والمعنى.

إن تدخل دراماتورجي خارجي يشعر البعض من هؤلاء كما لو أنه تدخل غير محتمل حتى عندما يقتصر دور الدراماتورج على دور المرشد الروحي، وتقديم المشورة والتوجيه من خلال المعرفة والتحكم بالخطاب.

إن الممثلين لا يقبلون الدراماتورج على غم من اعترافهم بثقافته وإعجابهم بتحليلاته، إن علاقة الفرقة المسرحية الدراماتورج لا تزال تتسم بالنفاق والازدراء والفائدة.

إن هذا الرفض ليس سلبيا تماما. وقد يكون مشروعا بالنسبة للمخرج الذي يرغب بالعمل بمفرده، كما أنه من الصحيح أن شراكة عرجاء تعتبر إهدارا للوقت الثمين، من ناحية أخرى إن المخرج الممارس الذي يعرف كيف يحيط نفسه بممثلين باحثين يميلون إلى بلورة أفكار حول عملهم يمكن أن يكشف فيهم "الدراماتورج" القادر على إعطاء مقترحات مثمرة.

بلا شك أن الممثل "دراماتورج كامل عندما يقوم باختراع العرض الحقيقي الذي يراه المشاهد بمساعدة الأبطال المشتركين معه جميعا"[2]

[1]BRECHT,Bertolt(1970),Petit Organon pour le Théatre,Paris,L'arche(1967,1964,1963) pour les éditions allemandes.p.16

[2]Kraus Karel(1986) »L'officien D'intendance »,Théatre Public,N°67.p.128

إن المخرج يرغب بأن يكون دراماتورج نفسه، حتى لا يكون هناك أي شيء من الافتراض وتعدد الآراء والأفكار، وأن الإرادة لا تشكل حلا سحريا لصعوبات الفرقة المسرحية "أنظر إلى فشل العديد من مشاريع الخلق الجماعي"[1]، وإن المخرج المعلم، الذي يعرف كيف يعمل على تحفيز الخيال، وكيف يكون صارما مع ممثله أفضل بكثير من فسيفساء من الممارسين غير الصالحين لخق أي أرضية للتفاهم والاتفاق، وهذا هو رأي أنطوان فيتير "أنا لا أومن بمفهوم الدراماتورج بالمعنى الأملاني وهذا عملي إنه يريد أن يعطي لكل ممثل بعض المواد الفكرية ويقدم معلومات عن الدور الذي يتعين عليه لعبه في حين أن الدراماتورج والمخرج أنفسهم يدعون امتلاكها"[2].

إن دور الدراماتورج ذات طابع رسمي ولكن إضفاء الطابع الرسمي على الوظيفة يمكن أن يكون ذا حدين. لقد كانت هذه الوظيفة تسمح بأن يكون لها في الواقع "الاختصاصي" القادر على إزالة

ات التي تقدمها بعض النصوص، وإنما بهذه الطريقة تخاطر بتفريغ مبادرات الممارسات من الحرية المطلوبة، وذلك بإنشاء قسم للعب يكون مغلقا، أو مقيدا وخلق وسيلة لمسار خاص ملزم لمنع الخيال.

بإمكان الدراماتورج أن يفرض نفسه عندما يصبح الإبداع الفني المطاف مصدر قلق كبير للمؤسسة ومن أجل أن لا يزول دور الدراماتورج تماما، لقد تم منحه مجالا جديدا، إ {اريا وأخلاقيا إن صح التعبير مع الجمهور، الغرض منه الحفاظ على نشاط الكتابة، ولكن بمعزل عن عملية الخلق المسرحي، وفي الثمانينات من القرن نفسه، أخذ وضع الدراماتورج كمساعد خارجي عن العمل الإبداعي ولا تكون له علاقة لا مع الممثلين ولا مع المشاركين الآخرين في العرض، وهكذا تظل العلاقة بين المخرج والدراماتورج وثيقة ومميزة أو على الأقل سرية.

[1]RAOUL-DAVIS, Michèle(1986), »Profession Dramaturge », Théâtre /Public N°67, Théâtre de Gennevilliers, p, 4-6

[2]VITEZ, ANTOINE(1986), »Qu'aurais je fais d'un Dramaturge ? »Théâtre/Public, N°67, Théâtre de Gennevilliers, p.59-60.

إن دور الدراماتورج قد يتم تعديله وفق للمجالات المتعددة لمختلف الفنون، مسرح، رقص، أبرا، وإلى آخره ووفق لطريقة تصور مسار المشروع سواء كان جماعيا أو فرديا.

لقد أصبح رأي أنطوان فيتيز في الدراماتورج في السبعينيات القرن الفائت مثالا يسير على خطاه العديد من المخرجين في فرنسا، وهذا ما يؤكده الدراماتورج "ميشلباتيون" عندما يقول: "إن مفهوم الدراماتورج يمكن ألا تكون له صلة بعمل الدراماتورج، وإنما على العكس، إن وجوده لم يعد يضمن إنتاج العمل، ولم يعد جزء لا يتجزأ من أصحاب إبداع العمل المهين، وانطلاقا من هذا المنطق فقد اقتصر عمله على دور ثانوي كحاور، وهذا ما يفسر تسميته بالمستشار الأدبي أو المدير الفني. وكما يقول أيضا "مداولات مشتركة قررت تحويل مهامه، بحيث بات عليه أن يأخذ على عاتقه مسؤولية الأنشطة الثقافية والسياسية الثقافية الملحة، وقد اتخذ هذا القرار على حساب الإنتاج المسرحي والدراماتورج نفسه، وكان وسيلة لوضع علامة على الموقف المبدئي الذي يساعد على فهم أن تدخله مخالف لتطوير الخلق والإنتاج، وإنه لا يمكن أن يمارس واجباته تماما، وفي المقابل بإمكان الدراماتورج يفرض نفسه عندما يصبح الإبداع الفني في نهاية المطاف مصدر قلق كبير للمؤسسة. ومن أجل ألا تزول هذه الوظيفة تماما، لقد تم منحها مجالا جديدا بحيث "يمارس فيها الدراماتورج عمله على الظاهرة المسرحية بمجملها"[1]. يعتبر المخرج أن دور الدراماتورج قيمة فنية وثمينة ابتداء بالبروفات على دوره الثانوي كمستشار أدبي" للمشاركة في الجهد الجماعي في تحقيق العرض.

وهذا ما يؤكده أيضا برنارد شارتر وفي تفسيره لدور الدراماتورج خلال عمل مسرحي: "ليس لدي بعض المسارح فرق، ولكن لديها دراماتورج أو أكثر، ولدى البعض الآخر من المسارح فرق ولكن ليس لديها دراماتورج، وهذا ما يؤكد على أن المخرج هو الخالق الوحيد، والسيد الأوحد بعد الله عز وجل ويبدو لي أن هذا النوع قد انقرض-وإن ما نراه يعمل في الفرق الفنية أكثر فأكثر، واميل إلى

[1]« Qu'est-ce qu'un Dramaturge ? », Théâtre Populaire N°38, L'Arche, Paris, 1960 ; p.47.

القول إن الدراماتورج موجود هنا حيثما توجد الفرق"[1]. وهكذا نحن نرى أن "دور الدراماتورج ليس بأحادية الاتجاه، لاسيما أن مهاماته صارت متعددة، ابتداء من النص إلى الخشبة، ومن المؤلف إلى التوجيهات المسرحية التي يكتبها مؤلف المسرحية في النص ليتقيد بها المخرج والممثلون".[2]

لقد صار دور الدراماتورج اليوم حقيقة ثابتة، بحيث لم يعد ثابتا أو كائنا واحدا أو وظيفة محددة، وقد تم تعريفه وتكيفه باستمرار وفقا للسياق وطبيعة العمل الذي يطلب منه إلى درجة أن التحليل الدراماتورجي قد خلق مساحة من الارتباك، بحيث صار كل دراماتورج يشعر بأنه ينفذ مهمة أصلية تماما لا تعود إلى عليه وإليه، وإن التحليل الدراماتورجي الآن بموجب "جان جورديوي" "هو مجموع الخطابات المتعددة في الممارسة الفنية نفسها، إنها مثل الترجمة من لغة إلى أخرى، لاسيما أن الترجمة في ذاتها هي رؤية دراماتورجية لغوية وفكرية للنص تقترب من التقديم في عرض يتفق مع المجتمع والفترة الزمنية التي يقدم فيها، والمقصود مضاعة نقاط وخطوط التماس بين اللغة الأصلية واللغة المترجمة إليها العرض الرئيسي لها، يكمن بمواصلة عملية الذهاب والإياب من النص إلى العرض الذي هو في حالة خلق أو تقرير ومضاعفة لهذه النقاط وخطوط التماس".[3]

لقد حاول "دانيال بيرنهارد" إجراء استعراض لأنواع الدراماتورج، و"يميز بين الدراماتورج الموثق الذي يؤلف ملف حول المسرحية والمؤلف، ويحرز نصوصا على مشارف العمل، يقضي إلى تضمنها عدة عمليات منها: رصد تطور المسرحية أثناء عملية إنتاجها، وكذلك رصد السياق الكلي للحدث المسرحي، وعملية بناء العمل الفني بكل عناصره، الكلمات الصور والأخيلة، الصوت، والانطباعات الذاتية التي تستطيع إرواء الخشبة"[4]، ولكن تبقى هذه الوظيفة لا تصب في قلب وظيفة الدراماتورج

---

[1] لقد كانت التوجيهات المسرحية تعطي في المسرح الإغريقي من قبل الشخص الذي يعطي التعليمات خلال الأداء، ويمكن أن يكون المؤلف نفسه عندما يكون مسؤول عن الإخراج، أو شخص آخر يقوم بمساعدته عندما لا يكون ملما بمهنة الإخراج.

[2] Jourdheul,Jean(1975), »L'artiste à l'époque de la production, la Dramaturgie »,travail Théatral,N°20(été),Lausanne, L'Age D'homme,p.3-17

[3] Besnehard,Daniel(1983), »position d'un dramaturge », Europe, N°648(le Théâtre par ceux qui le font), p.38-40.

[4] OPCIT,Raoul Davis.p.122.

بشكل كلي، لأن عمل هذه الأخيرة يشبه إلى حد كبير عملية تقشير البصلة، التي كلها تقوم بإزالة تظل دائما على مشارفها ولا تصل بسهولة إلى قلبها، ولهذا فإن هذه الوظيفة التوثيقية بالنسبة "لميشيل باتيون" على الرغم من كونها مفيدة فهي لا تصب في قلب الوظيفة الدراماتورجية نفسها، لأننا مثلما يقول يجب أن لا نكتفي بإزالة شريحة البصلة وإنما علينا الذهاب إلى أبعد من ذلك، وهنا يتحدث ميشيل باتيون عن تجربته كدراماتورج توثيقي مع المخرج الفرنسي "غابريال غران" على وفي مسرحية "بيترفايس" instrectionالدراماتورج البعد "ونحصر وظيفة في التدريم أو الإعداد الدرامي أو التحويل إلى دراما، أي تحويل أعمال فنية إلى القصة والرواية إلى أعمال مسرحية من خلال تطويقها لقوانين الدراما في وضع الأعمال في شكل من النثر والسرد، وبعبارة أخرى يقوم هذا النوع من الدراماتورج بتعزيز درامية النصوص المكتوبة غير المسرحية، التي تكتب إلى الخشبة، والخالية ربما من الجهوزية والخصائص الدرامية الكافية".[1]

الدراماتورج المشاهد: إنه الذي "يستبق" موقف المشاهد، إن كل مخرج من المرجح يشعر بالقلق إزاء استقبال عمله، ويقوم بأداء هذه الوظيفة، وبسبب هذه النظرة الخاصة يكون هذا الدراماتورج قادرا على الحفاظ على مساحة نقدية، موضوعية لعمل الخشبة ولكل المشاركين فيها باستمرار، بما فيها المتلقي باعتباره عنصرا مشاركا في إنتاج العرض المسرحي، لأنه يعيد إنتاجه وفقا لوعيه ولظروف المشاهدة التي تؤسس أنساقا اتصالية، وتنتج قراءات متعددة للعرض، ويمكن الإشارة إلى توفر المسرح الحديث على عدة دراماتورجيات مسرحية يجمع بينهما هاجس واحد هو العناية بالمتلقي.

الدراماتورج الكاتب: الذي يندمج في فريق العمل، بحيث لم يعد ذلك الكاتب المعزول والضائع في مكتبه بين زحمة قصاصات الورق، وإنما يصبح ذلك المؤلف الضليع والتحليل النصي، ويكون على دراية بالإجراءات الإخراجية، ويشعر بالقدرة على وضع عمل ملائم لروح العصر.

[1] بالنظر في هذا الموضوع رسالة الدكتوراه لبرنارد مارتن "مسرحية النصوص المكتوبة غير المسرحية"، مكتبة سانت دنيس، جامعة السوربون، باريس 8، 1993.

الدراماتورج المترجم: النموذج مسرحية التحقيق l'instruction لبيتر فايس الذي نظر إليه الكاتب والمخرج الألماني بيتر فايس وقد كتب هذه المسرحية بالاعتماد على شهادات ودعوات قضائية قام بها بعض الناجين من معسكرات الاعتقال النازي من جلاديهم، حيث يؤكد بيتر فايس في مقدمة هذه المسرحية، على أن هذا النوع من المسرح، يؤكد على الحقيقة مهما كانت درجة تعقيدها ولا معقوليتها المخفية، وإنه يقوم دائما بتفسيرها وتوضيحها.

دراماتورج الإنتاج:"فكان عمل الدراماتورج هو الإنتاج الفكري يقتصر على إضاءة الفكرية للنص المسرحي، إذا فهو مسؤول عن اختيار النص والتوثيق وإعداد الريبرتوار وإجراء البحوث التاريخية وتحضير الدعابة"[1].

دراماتورج المنصة:"حيث يكون عمل الدراماتورجأكثر واقعية في مجريات العمل وهذا العمل يقوم به الدراماتورج مع التعاون مع الممثل والمخرج والسينوغرافي".[2]

الدراماتورج المقتبس:"هو الذي يقوم بمسرحية نصوص غير مسرحية على التركيبة العامة"[3]، فيبحث في عمله على البعد الدرامي والمسرحي وإعادة صياغة نفس القصة بتركيبة ممسرحة.

[1] إلياس ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص204.

[2] المرجع نفسه، ص204.

[3] خالد أمين، وسعيد كوكبي، الدراماتورجيا الجديدة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المملكة المغربية، وزارة الثقافة، 2004، ص82.

الفصل الثاني

تحليل لمسرحية الملك لير والإعداد الدراماتورجي في مسرحية الملك لير

المبحث الأول

تحليل لمسرحية الملك لير

المبحث الأول:

تحليل لمسرحية الملك لير:

فكرة المسرحية:

تدور احداث المسرحية حول "الملك لير" الذي قرر ان يوزع املاكه على بناته الثلاثة ولان ابنته الصغرى لم تشأ ان تنافقه فقد حرمها من نعمه واثناء توزيعه للأملاك اشترط ان يقيم مع كل واحدة من بناته لفترة معينة غير ان ابنتيه الكبيرتان تقرران الاستلاء على كل شيء وتطردا والدهما الذي لا يجد الملاذ سوى لدى ابنته الصغرى وعليه طغت على فكرة المسرحية الغرور والغيرة الذي احتدم بين الملك وابنتيه.

الأمثلة:

قيام "الملك لير" بحرمان ابنته الصغرى من ممتلكاته بمجرد عدم افصاحها بحبها العميق له ما أدى بالملك لير بالتبرئ من ابنته وهدا ما جعل "الملك لير" يفقد السيطرة على نفسه ودخوله في مشاكل نفسية كثيرة.

المهرج يمثل الضمير

كان تكبر ليررحمة بالملك لير جعل من ضميره مجنونا بدلا منه

دراسة شخصيات المسرحية:

البعد الفيزيولوجي والنفسي والاجتماعي:

ا-الرئيسية:

الملك لير:

كان الملك لير رجلا عجوزا تجاوز الأعوام الثمانين قرر تقسيم املاكه بين بناته الثلاثة بحيث كان يتميز بطابع مزاجي متقلب وأوضاع نفسية معقدة اثر تنازله على عرشه راح ضحيةابنتيهاالمغرورتين كما ان الملك لير لم يكن عادلا مع افراد عائلته فقامت الابنتان الكبرى و الوسطى بالاستلاء على مملكته و هدا برضى الملك لير اما البنت الصغرى فقد حرمت من ممتلكات ابيها لأنها راحت ضحية صراحتها حبها لأبيها و عدم نفاقها في كلامها كما فعلت اخواتها و اثر هدا الفعل اصبح الملك لير حقودا و غاضبا على ابنته الصغرى لعدم ولائها لأبيها.

ب-الثانوية:

بنات الملك لير:

كان للملك ليرثلاث بناتتتقدمهم البنت الكبرى "جونريل" تمثلت شخصيتها بالغرور والنفاق وعدم اللامبالاة اتجاه ابيها الملك حيث استطاعت كسب ود ابيها ودلك باستعمال عدة طرق وأساليب لفظية مخادعة لكي تظفر برزق ابيها كما انها لم تكسب محبة الجميع في القصر ووصفها المهرج (خادم

الملك لير) بالمتسلطة والمنافقة التي خضعت ابيها الملك لير ، اما ابنت الوسطى "ريجان" لم تختلف عن شقيقتها الكبرى "جونريل" بحيث اتسمت شخصيتها بالنفاق والتسلط لكسب ثروة ابيها عن طريق الحب الزائف و الخداع من اجل انتزاع محبة ابيها الملك لير الدي سقط في فخ ابنته ريجان التي لا تقل عن اختها مكرا و دهاء و القدرة على تزويق الكلام فأصبحت منبوذة في قصر الملك و حاشيته ، اما فيما يخص البنت الصغرى "كورديليا" التي تدرك مدى الزيف في كلمات كل من اختيها و تعرف ان كل واحدة منها قالت كلماتها المنمقة و المزوقة رغبة في الحصول على اكبر جزء من أموال ابيها و لدلك فقد اثرت هي ان يكون حبها لأبيها صامتا و صادقا في نفس الوقت و قالت انها تحب ابيها طبقا للأصول الواجبة باعتبارها ابنته و عندما سمع الملك هدا الكلام الموجه الى سادته ازعج من ابنته الصغرى و حرمها من ممتلكاته فغضب منها و لكن هدا الغضب كسب ود الجميع بما فيهم ملك فرنسا الدي فهم الوضع و امر بالزواج منها اقتناعا منه انها لم تكن طامعة في رزق ابيها كما انها كانت صريحة مع ابيها و تميزت شخصيتها بالأخلاق النبيلة وذات طابع انساني حسن. فحين تميزت شخصية المهرج (خادم الملك لير) بالعطف على ملكه والاهتمام به ومساواة الملك حتى عندما أصبح متشردا بحث كان يزاوله أينما دهب ورحل وبقي مخلصا ووفيا له بينما كانت نظرته على ابنتاه الكبرى والوسطى يسودها الغضب والاحتقار لمعرفته انهما خدعت اباهما الملك.

نموذج يوضح الصراع القائم بين "الملك لير" و خادمه "كانط "

الصراع:

صراع خفي بين الأختينوكورد يليا بقرار "لير" اتجاه ابنته

صراع تجلى من لدن "لير" لابنته

صراع بين لير وابنتيه

صراع داخلي لدى" لير" (نفسي)

تميز النص بنوع من البطء حيث استعمل شكسبير النزعة الأخلاقية التراجيدية دلك ان الكارثة التي تحيق بالبطل هي رد فعل ناتج عن الخطأ التراجيدي الذي ارتكبه البطل ، و لكن نتائج هدا الخطأ لا ترتد على البطل وحده، و انما تمتد الى محيط كامل او مجتمع بأكمله على اعتبار ان البطل يرمز او يمثل هدا المحيط او هدا المجتمع ، و ان كان هناك التراجيديا الشكسبيرية التي تخطط للأحداث بشكل مسبق و لكن رسم الاحداث في النهاية يتمنطق مع تركيبة البطل الدي يقوده و بشكل منطقي الى نفس النتيجة التي خطط لها القدر ، بينما تكوين البطل الداخلي او النفسي في التراجيديا الشكسبيرية يقوده الى المصير المفزع عن طريق عيب او خطا في تركيبته تترتب عليه كل هده الكوارث ، و ان كان خطؤه لا يعادل المصير الدي يلقاه في النهاية.

إن شكسبير لا يقدم لنا في النص بطلا تراجيديا من فصيلة (ماكبث) مثلا أو حتى (عطيل) الدي يحمل ظلالا ميلودرامية تثير الضحك أحيانا. إنه يقدم لنا "لير" كرجل عجوز متقلب الاهواء، سريع

الغضب، بارع في القاء النظراتواستمطار اللعنات، يحمل قدرا لا بأس به من التفاهة، ويفتقر تماما الى الحلال التراجيدي.

أما فيما يخص العرض فتميز بالسرعة في الالقاء ووجود أساليب أدبية وفنية واضحة تقدم بوضوحها معالم اكتمال ومناقشة الموضوع المطروح ووفق فنيات الدراماتورجيا ومن هنا فإننا نعتبر العرض المسرحي منظومة مناسبة ساعدت بشكل إيجابي على ترهين النص ، لأنه يتمين بقدرة واسعة تستطيع استيعاب إجراءات التلقي ، وتلك المنظومة يمكنها أن تكتشف قواعد مقولبة تتفرع عنها كما يمكنها أن تستقطب مقولات تحويلية لترسيمات منعزلة قد ترقى الى مستوى خلق قواعد إعادة كتابة تدخل في علاقة تقاطع و اشتمال مع نظرية التلقي مستهدفة من وراء هده العملية الإجرائية ابتكار شيء جديد،فهي تحوي حوارات توضح بعض دوافع الشخصيات لتكون بعض الأفعال غير مبررة بشكل واضح ،أو إنها تبلورت بصورة مختلفة ، خاصة ما يتعلق بشخصية "ادموند" و هدا اثر في معنى العرض كاملا ، إيقاع العرض كان سريعا جدا ، هده السرعة اثرت أولا على أداء الممثلين فلحظات الذرى الدرامية لم يتم اشباعها و المشاهد أتت متلاحقة بسرعة كبيرة ضعفت فعالية التأملات الفلسفية للشخصيات ، كدلك اثرت على المتفرج الدي انفصل مع الممثل ،إن لم يكن قارئا للنص، خاصة عند نهاية سرعة الإيقاع التي تعتبر خيارا اخراجيا زاد منها الممثلون بسبب انخفاض طاقتهم بعد منتصف العرض و محاولتهم تعجيل النهاية، انخفاض الطاقة أسبابه تنوعت مثل بعض الأمور اللوجستية و هناك أمور تتعلق برد فعل الجمهور .

صورة توضح الصراع القائم بين "الملك لير" و إبنته الصغرى " كورديليا "

الحبكة:

ينقسم الحدث الى قسمين حدث داخلي وحدث خارجي الحدث الداخلي وكان بطله "الملك لير" الدي اجج الصراع وأصبح الحلقة الأولى في الصراع المحتدم بين بناته من جهة والخدام وازواج الملك من جهة أخرى ، اما الحدث الخارجي فتمثل فالمؤامرة التي تعرض لها "الملك لير" وما يؤول اليه من تبعيات وعليه فالحدث الداخلي يؤثر في الحدث الخارجي انطلاقا من ان الفعل الداخلي يصيب لير مما نتج عنه فعل خارجي ، كما ان الدراماتورج تابع الاحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بان الاحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من احداث ، و تؤدي الى ما يليها على أساس التسلسل المنطقي.

و التزم الدراماتورج بضرورة وجودها في العرض كما ان كل حبكة ظهرت في العرض اشتملت على بداية و وسط و نهاية وصولا بها الى الحدث الأخير تمثل في تنازل الملك لير على عرشه ، اما التشويق فكان نصيبه المهرج "كانط" الدي حاول مرارا ان يقنع الملك لير لكي يتراجع عن قراره اما الدروة نتجت عن الملك لير في هذه المسرحية الدي لم يجد أي دافع يجعله يتنازل عن عرشه او ان هناك سبباً يجعله يتقبل ما تقوله ابنتاه الكبيرتان كذباً في حين يرفض صدق الصغرى و هو ما نجدها في التصرفغير مسؤول من طرف بنتا الملك(جونريل و ريغان) اتجاه اباهم و شفقة البنت الصغرى (كورديليا) تجاه ابيها الشيخ و المجنون و فقدان ابيها لكرامته و شخصيته كملك لإنجلترا ،كما اعتمد الدراماتورج على الاكتشافات و التعقيدات و الازمات عندما قامت الخت الوسطى بمعاشرة "ادموند الابن غير الشرعي "لجلوشيستر" و مخادعة زوجها و اختها الوسطى التي كانت عشيقته ما أدى الى

تفاقم الأوضاع في النهاية الى الحدث الهابط الذي تمثل بتسميم الأخت الكبرى "جونريل" لأختها الوسطى "ريغان" ما أدى في الاخير بانتحار الأخت الكبرى "جونريل" و قتل الأخت الصغرى "كورديليا" مع زوجها ملك فرنسا و انتحار الملك لير.

صورة توضح إصرار الخادم " كانط" على "الملك لير " كي يتراجع عما قام به إثر تنازله على الحكم

الحوار:

يعتبر الحوار أداة مسرحية فعالة فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من بدايتها الى نهايتها وعلى هدا الأساس نجد ان الحوار الدي استخدمه الدراماتورج في مسرحية "الملك لير" اثناء العرض كان مختلفا على ما جاء في النص حيث حافظ على الفكرة التي جاء بها الكاتب وكشف عن الاحداث الجارية والمقبلة في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها بحيث اننا في العرض نجد ان الدراماتورج استغنى في الفصل الأول من المسرحية عن المشهد الثالث (في قصر الدوق الباني) اثناء العرض عندما دخلت البنت الصغرى "كورليا" الى ابيها الملك لكي يتراجع عم فعله بحيث حذف الدراماتورج هدا المقطع اثناء قيام العرض ، كما نجد تقنية الحذف في الفصل الثاني من المسرحية في المشهد الخامس (في الباحة امام قصر دوق الباني) عندما دخل الخادم (ايرلكانط) عند "الملك لير" مخاطبا إياه باستدعاء جميع خدام المسرح لكي يكونوا شاهدين عم اقترفه "الملك لير" اتجاه بنته الصغرى (كورليا) بحرمانها من ممتلكاته.

ان الدراماتورج استغنى في العرض عن مجموعة معتبرة من الحوارات ومن هنا نستنتج ان الدراماتورج قام بحذف او الاستغناء عن عدة مشاهد وقام بتغييرها بمشاهد أخرى لم تكن موجودة في النص المسرحي كما نستطيع القول ان الحوار كان واضحا ومختصرا ومن هنا نستنتج ان الحوار الدي استعمله الدراماتورج موضوعيا نابعا من خلال ابعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب دون ان يضيف عليها شيئا من كلامه لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات في المسرحية دون المساس بمعنى النص، وهنا

نلاحظ ان الدراماتورج قد استعان بأهم تقنية من التقنيات العامة التي يمتلكها الا و هي تقنية الحذف او الإضافة.

الحدث:

تدور احداث المسرحية حول "الملك لير" الذي قرر ان يوزع املاكه على بناته الثلاثة ولان ابنته الصغرى لم تشأ ان تنافقه فقد حرمها من نعمه واثناء توزيعه للأملاك اشترط ان يقيم مع كل واحدة من بناته لفترة معينة غير ان ابنتيه الكبيرتان تقرران الاستلاء على كل شيء و تطردا والدهما الذي لا يجد الملاذ سوى لدى ابنته الصغرى و عليه فان طبيعة الحدث هي المأساة نتيجة تصوير المؤلف لشخصيات الحدث التي تتصارع فيما بينها من اجل اخد ود و شفقة الملك المغرور الذي خسر كل شيء نتيجة غروره و تسلطه و عدم الانصياع لابنته الصغرى و الخادم "كانط" مما أدى الى انهيار امبراطورية "الملك لير" و وقوع المأساة على عائلة الملك. وهنا نجد الدراماتورج قد حافظ على سيرورة الحدث الرئيسي ذا الطابع المأساوي.

اللغة:

تبدو لغة العرض شاعرية راقية تمثل عمق الفكر الإنساني وفلسفة وجدانية تتأجج فيها العاطفة وتتصارع الأطراف كما يبرز لنا واقعية النفس البشرية وفصاحة اللسان، فالكاتب يبرز لنا حقيقة ما وصل اليه حال "الملك لير" وبناته ما جعله يستعمل لغة واضحة ومألوفة. وهدا ما جعلالدراماتورج فقط على هدا المستوى في اللغة التي تعتبردينامكية وتعبر عن ديمومةأكثر فنية وتقنية.

وتظهر بعض جماليات اللغة على الخشبة بالأداء والتمثيل ولغة الإشارة ولغة الجسد بوضوح كبير ذلك أن الممثل الذي يمتلك فن الإلقاء وفن الإيقاع يستطيع بمهاراته هذه أن يكشف عن جماليات اللغة.

الزمان:

ينقسم الى قسمين زمن تاريخي وزمن اسطوري بحيث ان "الملك لير" في التاريخ لا يشبه "الملك لير" في الأسطورة والتاريخ دائما ما يتبع الأسطورة اين أبدع المؤلف بهذا فالتاريخ لا يكون معلوما او معين بتاريخ واضح او معنون

وقد أقيمت المسرحية ما بين 1603 و1603

المكان:

يبدو في المسرحية اسطورية يتبع في دلك الزمن لكن تبدو معالم المملكة البريطانية والقصر جد واضحة وهناك أيضا تعدد المكان، اد نجد انتقال

"الملك لير" من مكان القصر الى مكان العاصفة فيه دلالة واضحة على الفرار الدي كان فيه" لير" ثم تحولت حياته الى جحيم فالمكان يبرز ويدل دلالة واضحة على انه ساهم في تدعيم الحدث والهاوية اللدان وصل اليهما "الملك لير".

ملخص المسرحية:

جمع الملك لير بناته الثلاث بعد ان كبر وتقدم به العمر ليسالهن عن حقيقة حب كل واحدة منهن له فتعبر ابنتاه "جونريل،ريغان" عن حبهما الشديد له فهو يفوق كل حب في الدنيا اما ابنته الصغيرة "كورديليا" فقد عبرت بصدق وواقعية عن حبها له عندما قالت انها ستحبه كما انها ستحب زوجها وليس صحيحا ان اختيها لا تحبان أحدا سواه لانهما متزوجتان.

قلما سمع " الملك لير"هدا الكلام ثار غضبه فقرر حرمانها من الميراث بين اختيها وانه سيتخلى عن الحكم لصهره "الدوق كورو زوج ريجان والدوق الباني زوج جونريل" وسيبقى هو محتفظا بلقب الملك لير تمر الأيام فيتزوج ملك فرنسا ابنة " الملك لير" الصغيرة على الرغم من انها محرومة من الميراث ويبدأ الملك لير بحصد ما جنته يداه عندما تعمل ابنتاه على إساءة معاملته بعد ان اصبح عجوزا و كذلك زوجهما يسيئان معاملته و يطلبان منه ان يخفض عدد حراسه فيندم الملك على ما فعله بابنته الصغيرة و التي اكتشف فيما بعد انها الوحيدة المخلصة في حبها له لأنها لم تكن تطمع بالمال و الملك.

ولكن عندما سمعت ابنته الصغيرة بمعانته اقنعت زوجها ملك فرنسا بإرسال جيش لانقاد ابيها و لكن الجيش الفرنسي يخسر و تقع هي ة ابوها في قبضة قائد الجيش الإنجليزي "ادموند" و بعج هده الاحداث يظهر الباني زوجة الابنة الكبرى و يكشف بان "ادموند" مع زوجته بالإضافة الى "ادموند" متزوج من ريغان سرا و هو متامر فيخرج من بين الجموع اخو"ادموند" من ابيه فيقتل "ادموند" و قبل ان يموت يعترف انه امر حراسه ان يقتلوا "الملك لير" و ابنته الصغيرة ثم يكشف لنا الكاتب بشاعة

النفس الإنسانية في شخصية الابنة الكبرى التي تخون زوجها و كيف انها تتامرعلى قتله ثم ينكشف امر الاختين تتنافسان على الفوز بقلب "ادموند" فتكون النهاية بان تدس "جونريل" السم لأختها "ريغان" فتموت ثم تنتحر "جونريل".

المبحث الثاني

الإعداد الدراماتورجي في مسرحية الملك لير

المبحث الثاني:

الإعدادالدراماتورجي لمسرحية الملك لير:

مقاربة دراماتورجية لتحليل مسرحية الملك لير:

إن الثراء المعرفي الذي يغدي الإنتاجية المسرحية بالتنوع الثقافي،الدي ينسج كيان وهوية التجربة المسرحية في هده الإنتاجية، هو ثراء يتأسس على اندراج اشكال الاشتغال ، والابداع، والدراما في نمط العمل الدي تتفاعل فيه عناصر الدراما في كتابة نص درامي ادبي تدعمه نظرية المسرح ويشغله المتخيل والتاريخ والواقع والحلم ، وصولا الى الكتابات الأخرى بالجسد وهدا ما تجسد في عرض المسرحية من ابداعات الممثلين وكدا تركيز الدراماتورج على دور "الملك لير" في تجسيد الشخصية البطلة و التي ركز عليها المؤلف في النص المسرحي و عليه فان الفنون التي تعطي للحيوية الإبداعية ابعادها المعرفية في الرموز و في الدلالات التي تولدها ، و تؤلفها في عرض مسرحي هو طريقة هده الابعاد في تناغم الاختصاصات الأدبية و الفنية و التقنية التي تخلق زمن التلقي بعد ان يختفي كل هده الاختصاصات ليظهر العرض في تجلياته الحية في بنية جمالية تنطق بلغتها و قد توزعت على رموز، و إشارات، و دلالات، وحدت العرض و هو يتحرك بالنص الدرامي المنفتح نحو إمكانات التأويل ، و القراءة المتعددة اثناء إنجازه و اثناء و بعد عرضه و عليه اخترت التحليل الدراماتورجي لمقاربة مسرحية الملك لير و دراسة العناصر الفنية فيها من خلال العرض المسرحي الموجه للجمهور.

المقاربة الدراماتورجية:

تتمثل المقاربة الدراماتورجية في تحليل الفن المسرحي الذي يميل الى الجانب السينوغرافي والتركيز على الابداع الفني والادبي والتقني مما يؤدي الى رسم حقيقي فرجوي بمناهج متعددة ومختلفة والتشكيل الفضائي مع الإشارة الى الموسيقى والصوت والإضاءة وعلاقة العرض بالجمهور إيجابيا او سلبيا يتخلله رد فعل الجمهور اما ان يكون منفعلا او فيه نوع من الرضى ومع تنوع مناهج الإخراج المسرحي داخل العرض و التطرق الى ضبط نوع التشخيص و تفسير وضعية التمثيل ففي كلتا الحالتين الدراماتورج ركز على شخصية الملك لير في النص و العرض و استغنى عن بعض الشخصيات في العرض نتيجة الحاجة لعدم الاعتماد عليها (ليست مؤثرة) اما فيما يخص العرض فقد حافظ على معظم الشخصيات القريبة من الملك لير.

أوجه الاختلاف بين النص والعرض المسرحي:

تطرقت الى دراسة النص والعرض المسرحي ووجدت هناك اختلاف فالشخصيات بحيث ركزت على جانب العرض في المسرحية فقام الدراماتورج بحذف عدة شخصيات فرؤية الدراماتورج في العرض اضطرت به ان يستغني عن بعض الشخصيات الموجودة في النص كقائد الجيش الإنجليزي "ادمون" و "ادجار" الابن غير الشرعي "لجلوشيستر" (وزير الملك لير)' فالنص يعد المادة الأولية او العنصر المادي الأول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة هي قراءة العرض ما جعل الدراماتورجيتطرق الى تحديث العملية المسرحية على اقتراح النص يعتبر المرآة المعاكسة للعرض و هو مجرد اقتراح او احتمال يشتبك

مع ابداع المخرج و الممثل ادا عمل المخرج على إعادة العرض الى تجربة عاكسة او إعادة انتاج النص مع بعض الحدوفات التي قام بها ، فلغة العرض عند المخرج قد تكثف او تختزل او تحول بالاعتماد على المعطيات الدهنية الواعية و اللاواعية للمخرج و الممثل و تعتمد بشكل اكبر على المرجعية لعلاقتهم مع العالم الخارجي و المخرج في هده المسرحية باختياره لنص معين فانه يدرك الية ارتباط النص برؤيته الخاصة و يعمل على اجراء تآلف و انسجام فيما بينهما ، أي انه يسهم في اشراك خياله لتأليف نص جديد ، هو نص العرض الدي التزم فيه الدراماتورج على الجانب المأساوي.

أوجه التقارب بين النص والعرض:

ركز الدراماتورج على الجانب الإنساني مبينا خصال أبنائه الثلاثة اتجاه اباهم "لير" و اختلفت شخصية بناته الثلاثة بحيث اتصفت الاختين "جونريل و ريغان" بالخيانة و التسلط اما البنت الصغرى "كورديليا" فكانت ملتزمة بحبها لأبيها و الوفاء به و من هنا نستطيع القول ان المخرج ركز كثيرا على الجانب الإنساني الدي بدا بالتسلط الفردي الاحمق الدي يدعي النبل و ينتهي بالدمار و الخراب و الموت ، شملت رؤية المخرج في موقف كل من "جونريل و ريغان" من والدهما و هدا إدراكا منهما لطبيعة والدهما المتقلبة و موقف كل من "كنت" و "بهلول" و "جلوشيستر" من لير النابع من عطف و صداقة حقيقية.

السينوغرافيا:

يعتبر نص الملك لير فرصة لأي ممثل لإبراز موهبته، الا ان العرض التزم بالنص الشكسبيري حرفيا على مستوى الحوار وفي العرض مثلا يحي الفخراني الذي يؤدي دور لير عمل بإتقان من الناحية السينوغرافيا عندما ارتدى اللباس الفخم التي يعبر عن الخامة والاجلال لدى الملك وكذلك عندما ارتدى ملابس مقبحة يفوق منها رائحة التعاسة والحزن عندما أصبح الملك لير مشردا، كما ان رفع الستائر لأجل استحضار فضاء القصر، او اسدالها لاستحضار الجمهور لم يكن بكامل الوجه لدى السينوغراف و الفعل الأكثر وضوحا الذي ساهمت به،هو تضييق مساحة حركة الممثل على الخشبة. ما ساهم بتحديد نقطة مركزية يقف فيها الممثل الذي يتكلم ما عمق من فجوة التواصل بين الممثلين على الخشبة وضيق الحلول الادائية امام الممثلين الصامتين في المشهد، ليصبحوا متفرجين على الخشبة أكثر من مؤدين في لحظات معينة وعليه نستطيع القول ان السينوغرافيا متشابهة لتعليمات المؤلف في معظم لقطات المشهد الثاني ودلك مع اختلاف الأدوار وتعدد وتنوع نماذج الشخصيات تضمن توزيعها موفقا لها من الممثلين حيث اصبح السينوغراف يتحكم و يهيمن على الممثل حيث اقتصرت مهمته بمساهمته في اشغال جانب من اللوحة المسرحية او ملئ الصورة البصرية داخل الاطار المسرحي و استطاع السينوغراف ان يجمع جميع العناصر كحركة الممثل و الإضاءة و الديكور و الموسيقى و الأزياء و المكياج و سواها في قالب مسرحي مختلف الإيقاع و متباين لا نستطيع ان نحدد الانسجام الموجود في العرض الا انه وفق في ابداعه و تأثيره على خشبة المسرح.

الملابس:

تعبر الأزياء عن وضعية الممثلين وتقدم لنا اهم المعلومات عن وظائفهم وأعمارهم والطبقة الاجتماعية التي ينتمون اليها واهم المهام التي يتقلدون بها في المجتمع وأسلوب تفكيرهم وقد تتكون الأزياء بالرمزية والحرفية والاصالة.

فالتطرق عن ملابس تاريخية وكلاسيكية تعبر عن التاريخ القديم من أزياء واقعية طبيعية تحاكي الواقع الخارجي في فنيته وحرفتيه فالمسرحية تعبراو تدور حول العمى والابصار والعلاقة بين البصر والبصيرة ومدى اختلاف نوع اللباس من لباس دو عظمة وشهامة الى زي يرمز الى الفقر والتعاسة.

وتؤثر ألوان الأزياء أيضا على جدلية القيم والاهواء والاختلافات فوق خشبة الركح الدرامي وخشبة الواقع الإنساني والاجتماعي.

الديكور:

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض ويعتبر أحد العوامل التي يجذب الجمهور والمسرح والذي يترك حرية لخيال المتفرج موجها اليه بوجه خاص غالبا ما يكون جوا شاعريا وحزينا ويترجم النص تصويريا ويركز على ما يحتويه النص من الجو والظروف والتاريخ، فالديكورالمستعمل على خشبة المسرح يعطي لنا الصورة الحقيقية التي تنطبق عليها المسرحية بحيث يتماشى مع فكرة النص دون الاخلال به.

كما استعمل اللون الأسود الدي طغى على العرض بغض النظر عن الألوان الأخرى العميقة التي تعبر عن الحزن والمأساة ولو استقصى هؤلاء المسرحيون دور الديكور لوجوده يتعدى محاولة تفسير النص ودراسة حركاته الداخلية الى البحث عن طريق تمثيله بطرق جديدة بفضل الديكور المستعمل وهو الامر الدي يفرز قدرات مميزة للممثل لأنه ينقل واقعا جديدا يحمل خطابا مسرحيا مقننا.

وبما ان الديكور المسرحي واحدا من اهم العناصر المرئية على خشبة المسرح وهو يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من اثاث او مناظر او ما الى دلك من كل عناصر التشكيل البصري للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فان هدا العنصر المهم لا يمكن ابراز جوانبه الجمالية دون استخدام الانارة.

ان عمل الديكور في مسرحية "الملك لير" يرتبط بشكل مباشر مع عنصر الانارة ودلك لان كلا العنصران مكمل للآخر وما يتبعه من ارتباطات مع العناصر التقنية الأخرى من ملابس ومكياج وموسيقى وغيرها من عناصر السينوغرافيا.

الإضاءة/الانارة:

تعتبر الإضاءة المسرحية من اهم العناصر العرض المسرحي وهي اساس الرؤية والوضوح للأشياء على المسرح، حيث تتيح للعرض المسرحي تزيينواللون والعناية بالديكور والسيطرة على الإيقاع وتطابق جو التمثيل وعليه فان لون وشدة الضوء يجب ان تكون مناسبة ومتطابقة للعرض المقدم لشد الانتباه ومناسبة للجو النفسي المحرك للشخصية او مناسبة لبع المناظر.

ويوجد بعض الحالات التي يجب فيها ان يكون الضوء مسلطا على الممثلين والديكور وبنفس الشدة وفي بعض الحالات تقوم الإضاءة مقام الديكور وتكون مدروسة وفق معايير يحددها السينوغراف فتعين بدقة في كل لحظة من المسرحية سواء بعلامات متفق عليها او بخطة مرسومة ودلك بواسطة مهندس الإضاءة بحيث ركز باتريس بافيس على جانب الإضاءة فهي تعبر في نظره "وظائف درامية و سيميولوجية لا حدود لها، فهي تعطي للعرض ايقاعا ' لتوضح الحجج و المشاعر،كما انها تنسق بين باقي النظم الركحيةالأخرى" [1] فهي ساطعة لا تعبر عن العلامة او الدلالة التي يرمز بها الممثل ، فالإضاءة تساهم في خلق الإيحاء و اثراء الأجواء و تقوم بتأشير الممثلين و تعيينهم باعتبارهم مجموعة متحركة او جامدة جسديا و حركيا.

فالإضاءة تمثل الجانب التقني الذي يظهر الحالات والتغيرات النفسية المتباينة من مأساة وحزن فكانت اضاءة ساطعة في المشهد الذي تم فيه الصراع أعضاء الجوقة مع "الملك لير".

[1]opcit.Dictionnaire du theatre.patrice pavis.p.111.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

تضاف الى العناصر المنظورة في الديكور العناصر الصوتية المتمثلة في الموسيقى التصويرية الى مؤلف موسيقي ليخلق موسيقى جديدة او الى ناقد موسيقي ليختار النصوص الموسيقية التي تمثل روح المسرحية ويحدد لحظات التي يجب ان تخفف فيها الموسيقى او ان تتداخل وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل كي تخلق بالأصوات وهدا ما شهدناه في الفصل الثالث في مسرحية "الملك لير" حين نتجت موسيقى طبيعية كلاسيكية حزينة دات طابع مأساوي فيتجلى دورا "لموسيقى في أهميتها "حينما تكمل العرض المسرحي ، وعليه يجب ان ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من اجل التكامل الفني في العرض المسرحي"[1].

ويتم اختيار الموسيقى او النصوص الموسيقية بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته أحيانا يعزف الموسيقيون امام الجمهور او خلف الكواليس وبناء على دلك ، فإننا نستشف ان العلامات الركحية تنشطر الى علامات مرئية (كعلامات الجسد والحركة والإضاءة والديكور والملابس) وعلامات صوتية (كعلامات الموسيقى والمؤثرات الصوتية والكلام الشفوي) ،كما لا ينبغي ان نعتبر هده العلامات منفصلة وخاصة انها تحيل الى عالم خيالي اخر ،وانما تتمفصل لتبين عن وظيفتها التكاملية (الموسيقى)وكما لا يخفي علينا ان المتفرجيسعى دائما الى مقارنة هدا العالم الخيالي بعالمه الواقعي المعاش ليستمد تفسيرا ممكنا و تعتبر الموسيقى في مسرحية "الملك لير" الجوهر الرئيسي لعرض مسرحينظرا لوجود تأثيرات صوتية و تعبيرها عن المكان و البيئة و هدا ما تجلى في المشهد الثاني حيث

[1] فيكتور بابنكو ، تحليل القوالب الموسيقية ، ترجمة عماد حوش ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ،1988، ص 71

كانت الموسيقى ذات طابع اغريقي مصحوبا بموسيقى حزينة مأساوية تراجيدية تحاكي لنا حالة الياس و الباس التي توصل اليها "الملك لير".

المكياج:

لا يستطيع اي ممثل الظهور على المسرح بدون ان يضع مكياج حتى ولو كانت المسرحية معاصرة وهدا ما يلزم الممثل في تطبيق تعاليم وإرشادات مصمم الديكور، والإضاءة الشديدة الموجودة على مسرح الخشبة تمنع الممثل من التمثيل بوجهه الطبيعيوهدا ما شوهد اثناء عرض مسرحية "الملك لير" حيث ظهر الممثلين في صورة أبهى وأرقي حسب طلب السينوغراف الدي زاد من تألق الممثل وجعله في صورة باهرة امام الجمهور وهو ما ظهر على وجه يحي الفخراني الدي سطع وجهه امام مرأى الجمهور وكأنه يرتدي قناع ناصع وبريق.

فالمكياج يعكس طبيعة الشخصية أي يغير هيئة وجهه لتتناسب بمقتضيات الإضاءة والتعبير عن دوره كما يجب ان يكون مناسبا ومتطابقا لينتج الأثر المطلوب' وقد يكون الماكياج جزئيا او كليا ' طبيعيا او اصطناعيا، وقد يكون لغويا او فعليا أي بصريا. وعليه فان الماكياج يعطي الوجه تغيير يعكس حالة نفسية معينة وهو يؤطر الشخصية ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الخشبة الركحية.

خاتمـــــة

الخاتمة

ظهر المسرح العالمي للتعبير عن حالة التواصل والتبادل الأدبي الجديدة بين الأمم والبلدان، وللإحاطة بفاعلية كثيرة من الأعمال الأدبية الأجنبية (كالسنسكريتية والفارسية والعربية مثلاً) في الثقافات الأوربية المعاصرة، ذات الأصول الإغريقية اللاتينية، على صعيد الشعروالملحمة والحكاية والمسرح وغيرها من الأنواع الأدبية.

وعلى صعيد المسرح العالمي لا ينحصر التفاعل في إطار النصوص المسرحية وحسب، بل إنه يتعداها أحياناً إلى أسلوب العرض المسرحي من حيث الرؤية الإخراجية والأداء التمثيلي، وبعض مكونات العرض الأخرى كالغناء والرقص والموسيقى وطريقة تصميم المناظر (الديكور) وموادها واستخدام الإضاءة والمؤثرات المتنوعة وغيرها.

اصبحت هذه الأعمال منذئذ جزءاً من تراث المسرح العالمي يتتالى تأثيره وتفاعله وفق ظروف الزمان والمكان. ففي العصر الإليزابيتي كان تأثير سنيكا جلياً في مآسي شكسبير، وعبر شكسبير انتقل هذا التأثير إلى كثير ممن قلدوه أو استوحوه إبداعياً داخل إنكلترا وخارجها، وبات التأثر والتأثير إحدى سمات حركة المسرح العالميالرئيسة. ومن أشهر الاعمال المسرحية العالمية نجد: ثلاثية اورست "لأسخيلوس"، مسرحية إلكترا "لسفوكليس"، مسرحيةشايلوك "لشكسبير"، مسرحية بستان الكرز "لتشيخوف" ومسرحية بيت الدمية "لإبسن"، وغيرها من الاعمال المسرحية العالمية الكبيرة.

والمسرح الشكسبيري أورثنا إدراكاً ثابتاً بأن الأداء المسرحي لا ينفك من التنبيه الى اللعب والمحاكاة، وعلى الممثل ألا يغفل عن انه يمثل دورا. وكتابة مسرح شكسبير تكرر القول وتبدي فيه وتعيد. وتتراكم الصور، صورة بعد صورة، سعياً في التأكيد، وفي اقتناص انتباه جمهور لا يستقر على قرار وضعيف التركيز. والمناجاة، أو مخاطبة الشخص نفسه.

ان عمل الدراماتورج موجود دائما حيثما يوجد الإخراج، ودلك لان كل نص يتضمن، على الأقل، تصورا للحالة، ولعب الممثلين من قبل المخرج. وتبدأ أولى الخطوات في اختيار النص، الدي يخضع لسلسلة من المعالم التي تتغير بفعل التجربة، وموادها المادية والفنية القائمة من اجل تحقيق الاخراج، والاتصالات الجمالية والايديلوجية بين العمل الادبي الدرامي واهداف المخرج.

ومن خلال دراسة المتواضعة الدراماتورجية لمسرحية "الملك لير" تبين لنا نص "الملك لير" لويليام شكسبير بأنه يعتبر فرصة لأي ممثل لإبراز موهبته، إلاّ أن العرض اختلف نوعا ما على النص الشكسبيري على مستوى الحوار، وكانت هنالك حذوفات من طرف الدراماتورج على مستوى المشهد الثالث في الفصل الأول و في المشهد الخامس في الفصل الثاني، اما من حيث الشخصيات فقد استغنى الدراماتورج على بعض الشخصيات الثانوية وحافظ على الشخصيات الرئيسية الموجودة في النص و لم يقم بتغييرها، كما حافظ الدراماتورج على الحبكة و الحدث و اللغة الدي التزم به النص، كما كانت هنالك حذوفات لبعض المونولوجات التي لا تؤثر على المستوى السردي، كما أنها لم تمس بسير الخط القصصي في

لنص، إلاّ أنها أثرت على طبيعة الشخصيات، فهي تحوي حوارات توضح بعض دوافع الشخصيات، لتكون بعض الأفعال غير مبررة بشكل واضح، أو أنها تبلورت بصورة مختلفة، خاصة ما يتعلق بشخصية إدموند وهذا أثر في معنى العرض كاملا.

أما من حيث إيقاع العرض كان سريعا جدا، هذه السرعة أثرت أولا على أداء الممثلين، فلحظات الذرى الدرامية لم يتم إشباعها، والمشاهد أتت متلاحقة بسرعة كبيرة أضعفت فعالية التأملات الفلسفية للشخصيات، كذلك أثرت على المتفرج الذي سيتشتت، إن لم يكن قارئا للنص، خاصة عند النهاية.

كما ظهرت علاقة المخرج بالدراماتورج بحيث أن سرعة الإيقاع التي تعتبر خيارا إخراجيا، زاد منها الممثلون بسبب انخفاض طاقتهم بعد منتصف العرض، ومحاولتهم تعجيل النهاية. وعليه فان مجمل التعديلات التي طرأت على العرض كانت فيه يد الدراماتورج هي الفاعلة هدفها، هو خدمة البعد الاستعراضي للمسرحية المعروضة وخدمة للبعد التجاري وهو ما ظهر جليا عندما قام الدراماتورج بحذف بعض الشخصيات خدمة للبطل الممثل (يحي الفخراني شخصية "الملك لير") كي يبدو أكثر في المسرحية وهذ ا هو حال المسرحيات التجارية، يقول النقاد أن مسرحية "الملك لير" تقرأ ولا تمثل كناية صعوبة تحويلها الى عمل مسرحي، فكان عمل المسرحية ذو بعد تجاري فقط.

وعليه تمنيناأن تكون هذه الدراسة الدراماتورجية موفقة ولو بالقليل في مجال الأدب المسرحي

والله ولي السداد والتوفيق.

الملاحق

الملحق

نبذة فنية عن شخصية شكسبير

ويليام شكسبير (1564 ـ 1616) كبير الشعراء الإنكليز. كان ممثلاً ومؤلفاً مسرحياً. سبر في مسرحياته أغوار النفس البشرية، وحلّلها في بناء متساوق جعلها أشبه شيء بالسيمفونيات الشعرية.

درس ويليام شكسبير مبادئ اللغات اللاتينية واليونانية والفرنسية وهي الدراسة التي مكنته فيما بعد من التعمق في قراءة كتب التاريخ والادب الكلاسيكي. نشر اول اعماله الشعرية عام 1593 وحقق نجاحا كبيرا واستطاع ان يسدد جميع ديونه وان يتمتع بمستوى معيشي مقبول اعتبره النقاد والشعراء انه الشاعر القومي للإنجليز.

يعد شكسبير من أبرز الشخصيات في الأدب العالمي إن لم يكن أبرزها على الإطلاق.

فشخصياته التي صنعها من وحي خياله والحكم التي وضعها على لسان هذه الشخصيات تعد خالدة في كل زمان. فقد كان ممثلاً مسرحياً ومؤلفاً أيضاً، وقد كان له أثر كبير في تنمية إثراء المسرح العالمي من خلال رائعاته المسرحية الشعرية وعلى رأسها المسرحية التراجيدية الخالدة التي هزت المسرح العالمي (روميو وجولييت)، بل وأصبحت رمزاً للحب والوفاء بين عاشق وعاشقة.

وتميز الأداء المسرحي عند شكسبير بأنه يخاطب الذوق الشعبي في عصره وهو الذوق الذي كان يهوى المآسي التاريخية بما فيها من عنف ومشاهد دامية. كما كان يهوى المشاهد الهزلية ذات الطابع المكشوف التي كانت تتخلل المسرحيات التراجيدية لتخفف من حدة وقعها، فضلاً عن شاعريته الفياضة في تصوير المواقف التاريخية والعاطفية الخالدة حتى جعل من المسرح الإنجليزي فناً عالمياً رفيعاً.

وأداء أدوار شكسبيرية يعني تمضية وقت عسير في ضبط الجسد على الجمل الطويلة التي يقولها

الممثل. وهذه مسألة عملية وحسية، وهي تتعلق بحركة الفك والعضلات واللعاب الذي ينبغي ازدراده في لحظات من دون أخرى. وتلبية هذه الشروط تفترض «تنظيماً ذاتياً عضوياً»، الى استيعاب ما يُقال وفهمه. والأمران متلازمان، وفي وسع الجسد قول النص حين يحيط العقل بمعناه. فأداء المسرحي الفرنسي (جان راسين) ينزع الى السيلان، وأداء كورناي أكثر عسراً، وأما كتب ويليام أعظم مسرحياته التراجيدية مثل هاملت،عطيل، الملك لير وماكبث.

اما مسرحيات ويليام شكسبيرفي الفترة الاخيرة من حياته الادبية تنوعت ما بين الرومانسيوالكوميدي والمأساوية مثل مسرحية حكايةشتاءسنة 1611 والعاصفة 1612

مازالتاعمالشكسبيرتترجمحتاليومالىجميعلغاتالعالمومازالتتلقىنفسالقبولوالنجاح

حتاليومسواءنشرتكأعمالمقروءةاوتمتقديمهاعلىخشبةالمسرحاوانتاجهاعلىشاشاتالسينما.

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

ا–المصادر:

- مسرحية الملك لير
- عرض مسرحية الملك لير

باللغة العربية:

1. باتريس بافيس،"الدراماتورجيا،و ما بعد الدراماتورجيا"،ترجمة و تعليق خالد امين،و سعيد كريمي(قيد النشر)
2. البرناسوس: هي حركة كانت تسمى أحيانا البرناسيو ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من ال قرن19، الهدف منها إضافة قيمة لفن الشعر من خلال ضبط النفس، ورفضها الالتزام الاجتماعي والسياسي للفنانينوظهرت هذه الحركة كرد فعل على التجاوزات الغنائية والعاطفية والرومانسية التي تقلد شعر لامارتين وألفريد دي موسيه، الذي كان يسلط الضوء على المنجاة العاطفية على حساب الكمال الرسمي للقصيدة
3. تيلر.الموسوعةالمسرحية،الجزءالاول،الطبعة الاولى،
4. جورج الثاني، دوق ساكس مينيجن(1914 ،1826) ،الذي سافر و سعى مع فرقته في جميع انحاء اوروبا، إنتاج عروض مسرحية متجانسة ، كانت حريصة على احترام التاريخية و التلاحم معا: و لقد كان يرسم و يصمم الأزياء الخاصة للعروض بنفسه ، و يقوم بتصميم الديكورات لعروضه ، والخ.....
5. حسن المنيعي في كتابه القيم،النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة طنجة،2011
6. حسن المنيعي،النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة طنجة،2011
7. حسن المنيعي،النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة طنجة،2011
8. خالد امين وسعيد كريمي، الدراماتورجيا الجديدة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المملكة المغربية، وزارة الثقافة،2004،
9. الدليل المسرحي،طباعةرقمية،جامعة كيبيكمونتريال،الجمعيةالكيبكية للدراسات المسرحية، الموسوعة العالمية عام 1996
10. عطاء الله الازمي،قراءة في مسرحية طوق الحماية،نحو تحليل دراماتورجي،
11. فيكتور بابنكو، تحليل القوالب الموسيقية، ترجمة عماد حموش، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،1888،

12. كليرمان–هارولد،حول الاخراج المسرحي،ترجمة ممدوح عدوان، دار النشر المصرية، بيروت ب.ت ،ب.ط

13. كمال عيد–مدرسة ايرفينبسكاتور المسرحية–في مجلة المسرح.سوريا،2007 عدد23

14. لقد كانت "التوجيهات المسرحية" تعطى في المسرح الاغريقي من قبل الشخص الذي يعطي التعليمات خلال الاداء، ويمكن ان يكون المؤلف نفسه عندما يكون مسؤولا عن الإخراج، او الشخص الاخر يقوم بمساعدته عندما لا يكون ملما بمهنة الإخراج

15. المقاربات المتنوعة للتراجيديا عموما وأثرها الفني ثمة مقاربة جورج ستاينر" Anna BostockGeaorge, in soul and from , The Metaphysics, 197 155.p,London.(Trans)

16. ميشال برونر: احمد بلخيري، تحليل النص المسرحي، دار البيضاء،2001

17. نيكولا بوالو،من مواليد باريس 1 نوفمبر1636.و توفي في مارس عام1711 في باريس، و هو شاعر و كاتب و ناقد مسرحي

18. يعرف ارسطو في كتابه (فن الشعر) بان الإنتاج الفني (الشعري) هو تقليد (محاكاة) لفعل (تطبيق عملي) وبهده الطريقة يجعل ارسطو من المحاكاة الطريقة الأساسية لإنتاج الفن.

19. يعرف ارسطو في كتابه (فن الشعر) بان الإنتاج الفني (الشعري) هو تقليد (محاكاة) لفعل (تطبيق عملي). وهكذا يجعل ارسطو من المحاكاة نموذجا أساسيا للإنتاج الفني

20. ينظر في هدا الموضوع رسالة الدكتوراه لبرنارد مارتن "مسرحية النصوص المكتوبة غير المسرحية"، مكتبة سانت دنيس، مكتبة جامعة السوربون باريس 8. 1993

21. يوهان كريستوف كوتشيلد،الدي اعتبر لسنوات عديدة مثل(المشرع لقوانين)المسرح الالماني،والدي غالبا ما كان يأخذ تعاليمه من نيكولا بوالو

المعاجمالعربية:

ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان بيروت، 1997، ط1،

ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان بيروت، 1997، ط1،

المراجع بالأجنبية:

1. rerehcs seuqcaj_ecnarf euqissalc eigrutamard el
2. La Dramaturgie de Hambourg de Lessing, Théatre/Publ
3. UBERSFELD,Anne(1996),les termes-clés de l'analyse du spectacle,paris seuil.
4. Temkine, Raymonde (1983), 'un travail d'équipe',Europe 648 « le téatre par ceux qui le font .
5. Aristote(1990),poétique,introduction,traduction nouvelle et annotation de michelmagnien,paris,Librairie générale Française.(coll. 'le livre de poche classique,N° 6734.)..
6. VITEZ,ANTOINE,ledramaturge,Réponse à un questionnaire de l'attac in le théatre des idées ,anthologie proposée par Danielle Sallenave et Geaorges Bannu,éd.Gallimard,Paris,1991
7. Bataillon,Michel Travail Théatre N° 7 : »les Finances de la dramaturgie »,La Cité, Paris,1972 ;Lessing, Johann Gotthold Ephraim(1885), Dramaturgie de Hambourg, Traduction.p.86.
8. Anne DHOQUOIS « la réception théatrale de Bertolt Brecht en France ».Revue D'histoire du théatre, 1994, N°1.
9. BRECHT,Bertolt(1970),Petit Organon pour le Théatre,Paris,L'arche(1967,1964,1963) pour les éditions allemandes
10. Kraus Karel(1986) »L'officien D'intendance »,Théatre Public,N°67.RAOUL-DAVIS, Michéle(1986), »Profession Dramaturge »,Théatre /Public N°67,Théatre de Gennevilliers,VITEZ,ANTOINE(1986), »Qu'aurais je fais d'un Dramaturge ? »Théatre/Public, N°67, Théatre de Gennevilliers,
11. « Qu'est ce qu'un Dramaturge ? »,Théatre Populaire N°38,L'Arche,Paris,1960.

12.Jourdheul,Jean(1975),L'artiste à l'époque de la production,laDramaturgie,travail Théatral,N°20(été),Lausanne,L'age D'homme.

13.Besnehrad, Daniel, N°648(le Théatre par ceuxqui le font).

-Dictionnaires Français : المعاجم الأجنبية-

1-Bonaventure de Roque fort,jean,Baptiste, Dictionnaire Etymologique de la langue Française,opcit,p301.

2-Littré, Paul-Emile, Dictionnaire de la langue Française, Tome2, ED du cap, monte Carlo, 1973, p.1838

3-Michel corvin dictionnaire encyclopidique de théatre_paris_1991_p173

4-Paris,patrice(1996),Dictionnaire du Théatre,paris, Dunod.1996,p357.

مواقع الانترنت:

كتاب الدراما بين النص الورقي والعرض التلفزيوني//http://www.bostah.com//

الفهرس

الفهرس الصفحة

-شكر وتقدير.....

مقدمة.....أ

الفصل الأول:الدراماتورجياوالدراماتورج **.....5**

المبحث الأول:.....5

-الدراماتورجيا.....5

المبحث الثاني:.....12

-الدراماتورج.....12

الفصل الثاني:تحليل لمسرحية الملك لير والاعداد الدراماتورجي في مسرحية الملك لير.....32

المبحث الاول:تحليللمسرحيةالملكلير.....32

-فكرة المسرحية.....32

-دراسة شخصيات المسرحية.....33

-الصراع.....36

-الحبكة.....39

-الحوار.....41

-الحدث.....42

-اللغة.....42

-الزمان والمكان.....43

-ملخص المسرحية.....44

المبحث الثاني: الاعداد الدراماتورجي في مسرحية "الملك لير".....46
-المقاربة الدراماتورجيةلتحليلمسرحيةالملكلير.....47
-أوجه الاختلاف بين النص والعرض المسرحي.....47
-أوجه التقارب بين النص والعرض-.....48
-السينوغرافيا.....49
-الملابس.....50
-الديكور.....50
-الإضاءة/الانارة.....51
-الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....53
-المكياج.....54

خاتمة.....55
الملحق.....59
قائمة المصادر والمراجع.....61