الوظيفة الدراماتورجية للمُمَثِل في العرض المسرحيِّ

د. أحمد شريجي سدخان

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

الملخص:

انفتح مصطلح الدراماتورجية مع الألماني ليسنيغ على عناصر العرض المسرحي كافة، فلم يعد يقتصر على المنظم للربيتوار المسرحي ، بل الشخص الذي يتحمل تحديد مسار خطاب العرض الآديولوجي والجمالي، وساهم هذا الانفتاح بتحديد شكل العرض رؤيا ، على وفق قراءة مغايرة للنصِ المسرحي، قراءة إسقاطية على مجتمع وثقافة العرض المسرحي، وفي اغلب الاحيان لايتفق العمل الدراماتورجي مع قصدية النص الأصلي ، بل يحمل حمولات ايديولوجية وسياسية واجتماعية الثقافة المنتجة. وعليه؛ لابد أن يكون الحامل/ الممثل الوسيط على قدرة في كتابة نظامه الأدائي الخاص، وإقامة نظام و وضع خياليٍ للشخصية التي يمثلها، والأهم من كل ذلك، الوعي المتقد لتفكيك شفرات نص المؤلف، ونص العرض، ومن ثم كتابة نصه الخاص الذي عبره يستطيع محاكاة الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وتحقيق القصدية التركيبية لعلامات العرض اللفظية والبصرية. لذا وجد الباحث ضرورة البحث في موضوعة الدراماتورجية ، والوظيفة الدراماتورجية للممثل فجاء البحث متضمنًا التقسيمات الآتية:

الإطار المنهجي: تضمن مشكلة البحث وأهميتها وهدف البحث وحدوده.

الإطار النظري ضم مبحثين الأول بعنوان (الدراماتورجية من المفهوم إلى الوظيفة), والثاني بعنوان (آلية اشتغال الدراماتورجا عند الممثل المسرحي).

اما اجراءات البحث احتوت منهج البحث وعينة البحث واداة البحث ومن ثم تحليل العينة التي تمثلت بتجربة الممثل الدرماتورج Gijs Van Aschat ، في عرض مسرحية (رتشارد الثالث). ومن ثم عرض الباحث نتائج بحثه التي كان اهمها (ساهم انفتاح المصطلح بتطويرعناصر العرض المسرحي، وأن الوظيفية الدراماتورجية تحفز الممثل على الخيال، والأخير اهم مصادر العملية التمثيلية ، بالإضافة إلى انها تفرض على الممثل الثقافة والمعرفة ، ومرجعية النص الثقافية وخطابه الايديولوجي). ومن ثم وضع الباحث قائمة بمصادر ومراجع بحثه, بعدها ملخص البحث باللغة الانكليزية

الإطار المنهجي:

إشكالية البحث والحاجة إليه:

كثر الحديث عن وظيفة الدراماتورجية ، و وظيفة الدراماتورج داخل العرض المسرحي، ولعلَّ هذا يعدُّ أول اشكالية تواجه المصطلح وظيفيًا ؛ لأن هناك فرقًا كبيرًا و واضحًا بين المصطلحين من الناحية الوظيفية ؛ وأعطى المسرح الحديث، ومسرح ما بعد الدراما اهمية كبرى لثقافة العرض ، وتهميش النص ، ومن ثمَّ أصبحت وظيفة الدراماتورج تحديد شكل الخطاب ، حتى بات المصطلح لصيقًا بالعرض المسرحي ، وبما أن الدراماتورجية ، تحليلية في جوهرها الاشتغالي ؛ لذلك وظَّفها الالماني برتولد بريشت في اشتغاله لتحليل النصوص والشخصيات للممثلين ، وبما أن الممثل حاملاً له ، لذا يعدُّ الأخير المعني الأول بالمرجعيات الثقافية والبيئية؛ لأن الممثل يمثل عصب العملية المسرحية ، ولابد ان تخضع بقية العناصر لتأكيد عملية توهجه على الخشبة، **ولكن لماذا يُستبعد الممثل في الاشتغال الدراماتورجي على مستوى النص وتشكله الأولي؟ هل مازال ينظر إلى الممثل كونه أداة تنفيذية كما في المسرح الاغريقي؟ او مجرد استنساخ للواقع كما في الانطباعية والواقعية؟ أو أنَّه مجرد وسيط بين الحركة والعرض كما عند مايرهولد وبرتولد برشت ؟** على الرغم من أن الاخير اهتم به كثيرًا ؛ من أجل تفعيل هذه الوساطة بينه وبين الجمهور. الممثل حامل خاطب العرض الأول ، ويتحمل وزر اخطائه على الخشبة ، ومن ثمَّ لابد ان يكون واعيًا ذا ثقافة موسوعية سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا، والأهم من كلِّ ذلك أن يكون مساهمًا في الكتابة الدراماتورجية الأولى للنص الادبي ، أو في الاقل يكون عقلاً فعالاً في جلسات الطاولة على النص ، أي أنه حامل للخطاب ، ويجب ان يكون ملمًا بكل مرجعيات وقصدية المحمول اللفظي والبصري .

إن عدم وصول الخطاب بقصديته الاشتغالية يتحمل جزءًا كبيرًا منها الممثل ؛ لأنه لم يعمل على لا وعي النص ، بل سطوحه المحملة بالرموز والإشارات، فكيف يستطيع إيصال الخطاب بدون تبني كامل لماهية الخطاب الايديولوجي والاجتماعي والثقافي؟ وهذه تعدُّ إشكالية كبرى تقوِّض اشتغال قصدية خطاب العرض وإيصاله إلى المتفرج، هذا من الجانب الفكري، امَّا من الجانب الادائي على الخشبة فستكون مُصدراته اللفظية والبصرية من دون روح، فضلاً عن فوضوية وإنشائية الأداء ، و كذلك المراهنة على الاستجداء العاطفي للتأثير على المتفرج؛ ولهذا نجد أن المسرح الحديث يجب ان يعطي مساحة كبيرة من أجل ان يكون الممثل دراماتورج رؤية ، وعقلاً مفكرًا في الكتابة الدراماتورجية النصية ، إن كان معمولاً به في كثير من البلدان الاوروبية كما في هولندا، لكن في المسرح العربي

بشكل عام، والعراقي بشكل خاص، لمَّا يزل التعامل مع الممثل بوصفه اداة تنفيذية، امام تقويض تام لعقله الدراماتورجي داخل العرض، ومن هنا تظهر حاجة البحث : هل بالإمكان اشتغال الدراماتوجية في تعميق جمالية أداء الممثل المسرحي وتشكل له منطلقًا أو مرجعية إبداعية ؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تفعيل دور الممثل على مستوى الكتابة الدراماتورجية داخل العرض ؛ لأنها تُسهم بتبني الممثل لماهية خطاب العرض ؛ مما ينعكس على توهجه في أثناء العرض المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى منح الممثل وظيفية دراماتورجية داخل العرض ، ونطلق عليه الممثل الدراماتورج.

حدود البحث:

يحدد البحث الوظيفية الدراماتورجية ، في ظل انفتاح المصطلح وتداخله في عناصر العرض المسرحي كافة؛ متخذا تجربة الممثل (Gijs) الدراماتورج في المسرح الهولندي انموذجًا.

تحديد المصطلحات:

الدراماتورجيا: عرفها باتريس بافيس بتفاصيل متنوعة؛ من أجل تطويع المصطلح ؛ ليكون شاملا العملية المسرحيَّة برمتها، ويجد بأنها وفق معناها الأكثر شمولية، وهي" التقنية (أو الشعرية) للفن الدرامي التي تعمل إما عبر أمثال (محسوسة) واقعيَّة، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة التي يُفترض هذا المفهوم مجموعة قواعد مسرحيَّة خاصة، إذ تصبح المعرفة ضرورية لكتابة مسرحية وتحليلها بصورة صحيحة"[١]، نفهم من ذلك، ضرورة توافر مبادئ للعمل، و مرجعيتها نماذج واقعية محسوسة ؛ لأن الهدف الأسمى للدرامتورجيا ،هو" أن تعرض العالم كما هو ، وهي تدعي أنها ترغب في واقعية للمحاكاة، أو تقف على مسافة من تقليده ، وهي تكتفي بإظهار كون مستقل؛ وفي كل حالة، تقيم نظاما ووضعا خيالياً، كما تقيم مستوى واقعياً للشخصيات والأفعال، وهي تصور الكون الدرامي بوساطة وسائل مرئية وسمعية، وتقرر ما قد يترآى واقعيًا للجمهور الذي يعدَّه " محتمل الوقوع" اي" شبه حقيقي""[٢].

والدراماتورجيا على وفق ماري الياس وحنان قصاب" كلمة لها مجال دلالي واسع؛ لأنَّها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعا مع تطور المسرح"[٣]، وعليه، لايمكن تحديد العمل الدرامتورجي بعنصر مسرحي واحد، بل نجده يتشابك مع بقية العناصر المسرحية ، ولايمكن الجزم بأن عمل السينغراف– على سبيل المثال– بعيدٌ عن العمل الدرامتورجي، وكذلك المؤلف الموسيقي، والأهم الممثل؛ لأنه جوهر العملية المسرحية وعصبها؛ لأنه الشخص الأول الذي يستهدفه العمل الدراماتورجي؛ بوصفه حامل الخطاب الايديولوجي والجمالي للعرض، ومن ثم لابدَّ أن يكون الممثل دراماتورج ثانيًا؛ لترتيب ادواته الإجرائية(العلامات اللفظية والبصرية)؛ ليكون مدركاً لما يحمله من محولات علاماتية ايديولوجية وعقائدية وجمالية وفكرية. لأن الدراماتورجية" تدل على مجموعة خيارات جمالية وايديولوجية نفذتها مجموعة عمل، بدءاً بالمخرج وانتهاء بالممثل"[٤]، ولكن لا يمكن لهذه القصدية أن تصل إلى المتفرج إلا عبر وسيط حامل، وهو الممثل، ومن ثمَّ، لابد ان يتوافر هذا الوسيط على قدرات خلاقة وثقافة معرفية تساعده في عملية الاستنباط والاستقراء، وبعكسه يكون من الصعب إيصال قصدية علامات العرض اللفظية والبصرية، ويتبنى الباحث تعريف "باتريس بافيس" ؛ بوصفه تعريفًا إجرائيًا للدراماتورجية ؛ لأنه يتوافق مع هدف البحث.

الإطار النظري:

المبحث الأول:

الدراماتورجية من المفهوم إلى الوظيفة

انتقل الاستعمال الدلالي لمفهوم الدراماتورجيا من النص إلى العرض ، مع استقلال الإخراج؛ بوصفه وظيفة مستقلة في العرض المسرحي، ولم يعد المفهوم ذو خصوصية نصية يُكنّى بها مؤلف النص ، بل معد العرض، بمعنى؛ هناك كتابة درامية جديدة ومغايرة عن نص المؤلف، وقد تتفق أو تختلف مع خطابه الايديولوجي. و أخذت وظيفة الدراماتورج تتوسع؛ لتشمل جميع العناصر المسرحية ، إذ اهتمت بالتمثيل والممثل ، وتوجيه وتحديد الخطاب الايديولوجي، ومن ثم علاقته بالخطاب وأثره على المتلقي، وتعدُّ التجربة الالمانية صاحبة الريادة في هذا الانفتاح، وتوظيف المفهوم الدراماتورجي، وعدم إغلاقه داخل حدود الكتابة الدرامية.

يعد الكاتب الالماني نوتولد ليسنغ Lesing(١٧٢٩-١٧٨٩) أول دراماتورج بالمعنى الحديث للمصطلح من خلال كتابة (دراماتورجية هامبورغ ١٧٦٩)، الذي سعى من خلاله للانفتاح بنحو جديد على العملية المسرحية عبر ربطها بالجمهور وخصوصيته؛ لأن

العمل المسرحي يستهدف جمهوراً محدداً، ومن ثمَّ لا بد من عملية فهم متبادل يحقق القصدية الارسالية للعرض؛ لأن " دراماتورجية العرض المسرحي قد أوجدت احتجاجاً لدى المتخصصين المبدعين ممن يحافظون على مسار التدفق المعقد للافكار والتكنولوجيا للأشكال المرتبطة بمثل هذه العمل ، ومن ثم تتحرك الدراماتورجية الاحترافية لما وراء الصيغ الأدبية للإنتاج المسرحية داخل المجالات الجديدة للعرض المسرحي والرقص والتقنيات والشكال الإنتاجية " [٥] ، ومن خلال دراماتورجيا هامبورغ أضاف ليسنغ وظيفة جديدة للدرماتورجيا ، ايجاد مقاربات لمختلف عناصر العرض المسرحي، وتعدد الرؤى الإخراجية للعرض، إذ جعل الدراماتورجية تنفتح في اشتغالها التحليلي على النص والعرض، ويعد ذلك فتحا كبيرا ومهمًا لاستعمال المصطلح وانفتاحه، وعدم تحديده بالاطار النصي والكتابي. وقبل ليسنغ ، يكمن الدور التقليدي للدراماتورج الالماني داخل البنيات المسرحية ، والتي تعتمد على الدعم الحكومي ؛ مما يتطلب وجود دراماتورج مع المدير الفني للمسرح ؛ لوضع خطة استراتيجية لدعوة العروض المسرحية، ومن خلال اقتراح ريبتوار مسرحي سنوي، والبحث عن المسرحيات الجديدة لضمها إلى الريبتوار ، ويرى الدراماتورج Mattias Lilienthal * بأن وظيفة الدراماتورج" مجرد مرشد لمخرج المسرح الدائم، أو لمخرج مسرحية ما، إنه ذلك الشخص الذي يوجِّد كل المسارح في المدينة، ويضفي على مشاريعها مشروعاً كلياً يعكس رؤية للحياة اليومية، وحين أصف وظيفتي دراماتورجاً يمكنني القول: إنني كنت ببساطة أضع الجمهور الصحيح في الزمان الصحيح، كما أضع المخرج المناسب مع ما يلائمه من ممثلين ومسرحيات ومشاريع، لست متمكناً بشكل جيد في كل حقل من هذه الحقول على حِدَة، ولكنني لا أقترف غلطًا في ممارسة عملي، وأرى أن دوري يتمثل في تنظيم هذه العملية"[٦]، وهنا يحدد لنا ماتياس، الوظيفة التقليدية للدراماتورج، التي لا تخرج عن الإطار الذي رسمه له ؛ بوصفه منظمًا لبرنامج المسرح على أنه مديرٌ فنيٌ، ويمكن أن تُحدد وظيفته على النحو الآتي:

١. مهمة إرشادية.
٢. تنظيم عملية ربيتورات المسارح في المدينة.
٣. اختيار العروض المناسبة، والتي تتوافق مع المشاكل اليومية والحياتية بشكل عام ، أو بما يتوافق مع ذائقة جمهور المسرح.
٤. اقتراح الممثلين على المخرج الذين يمكنهم انجاح المشروع المسرحي.

ونجد أن النقطة الرابعة الأكثر أهمية؛ لأنها تصب في جوهر بحثنا، وتعني باقتراح الممثلين واختيارهم، الذين يمكنهم إيصال الخطاب المسرحي إلى المتفرج بيسر، اي، ممثل باحث ، مفكر ، مفسر، ممثل دراماتورج ، ومنتج داخل البروفة، وكذلك لأن النقطة الرابعة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعملية التحليلية مع النقاط الأخرى؛ لأن الممثل الشخص الذي يقع على عاتقه إيصال خطاب العرض وماهيته، فضلاً عن ارتباطه الحياتي واليومي بالزمن الافتراضي، والرؤية المغايرة، التي يقترحها المخرج للنصّ، ونلاحظ في جوهر هذه الوظيفية التقليدية جانب تجاري محض ، بغية زيادة مدخولات المسرح والفرقة ،ولهذا يهتم الدرماتورج والمدير الفني باختيار العروض التي حققت نجاحات كبرى في إمكان أخرى ، ويكون الاختيار بعناية شديدة من أجل تجنب أية خسارة مادية .

ويعدُّ ليسنع أول من طرح فكرة ارتباط المصطلح بالممارسة النقدية في منتصف القرن الثامن عشر ، وكيفية تعالقه بالتحليل النصي والكتابة الدرامية .لكن رغم هذه الريادة الالمانية بتوسيع المصطلح وانفتاحه،" لم ينتشر هذا المعنى الجديد في بقية بلدان أوربا ولم يتحقق على الصعيد المحلي، لذلك وجب انتظار المسرحي الالماني برتولد بريشت B.Brecht وأسلوب عمله في التحليل الدراماتورجي، والعمل على الممثل ، لكي يبدأ هذا المفهوم الجديد بالانتشار، وقد أفاد بريشت في عمله وخبرته على أنَّه دراماتورج لدى ماكس راينهارت M.Reindhart ، وأخذ بتطبيق المفهوم الدراماتورجية على الكتابة المسرحية وأسلوب التعامل مع الممثل "[٧]، ومع برتولد بريشت اخذت الدرماتورجية منحىً آخر، إذ أصبحت تهتم بكل مفاصل العمل المسرحي، بدا بالكتابة النصية وحمولاته الايديولوجية،أو نصوصه التاريخية التي خضعت لخطاب ايديولوجي معاصر كما في نص (غاليلو)، وكذلك عمله الدراماتورجي على النصّ الشكسبيري (كريولانس)،استنبط الموقف الانتقادي داخل مجتمع النص ، وعمل على إسقاطها على مجتمعه وثقافته الخاصة، إذ" أعاد تقيميه مؤكدا على تجربة البروليتاريا، فجرت رؤية بريشت ، تساؤلات بشأن أهمية الفرد والعلاقة بين (الرجل العظيم) والجموع، اللذين يقيم كلٌّ منهما صلة بالعالم الحديث"[٨] وايضا عمله على نص(ادوارد الثاني)، وغيرها الكثير ، والوظيفة الدراماتورجية عند بريشت ليست عملاً فرديًا، بل تعكس روح الجماعة لفرقة برلينر انسامبل، وعمل ذات أبعاد سياسية واجتماعية في جوهره، وتتطلب هذه العملية الجماعية إشراك الممثل؛ بوصفه عقلا ديالكتيكيا من أجل تحديد خطاب العرض المسرحي الآيديولوجي والاجتماعي ؛ مما يمنحه مساحة واسعة للاقتراحات التشاركية في الكتابة الركحية على مستوى الشخصية التي يمثلها وعلاقته

بالشخصيات الأخرى ، بمعنى آخر موقفه السياسي والاجتماعي من الشخصية وتعامله مع مواقف الشخصيات الاخرى، على وفق هذه العملية ، يتحتم على الممثل التحليل الدراماتورجي لبنيات النص السطحية والعميقة، ومن ثم إيجاد مخرجات أدائية لتلك المواقف، وهذا العمل الجماعي للدراماتورجيا يجده المُنظِّرون المُعاصرون أمثال مايك بيرسون ومايكل شانكس، وصفًا دقيقًا لمصطلح الدراماتورجيا، وبانها عملية تجميع، وعملية ترتيب ونمذجة داخل العمل المسرحي، لكلِّ عناصر العرض المسرحي، عملية هدم وبناء وتركيب من خلال التشاركية، والدراماتورجية وهي فعل التجميع، بمعنى آخر، فعل تشاركي لمختلف عناصر العرض المسرحي المختلفة.[٩]

ويعد الممثل احد المقومات المهمة في المسرح الملحمي وطروحاته؛ ولذلك لابد من إخضاعه لآلية ونظام عمل جديد ومغاير، وفك ارتباطه الحسي والعاطفي مع طروحات ستانسلافسكي عبر المعايشة الصادقة والتقمص؛ لأن الممثل تحول عند بريخت إلى عارض و وسيط بين العرض/الحدث والجمهور؛ ولهذا أخذت الدراماتورجية مع بريشت منحىً آخر لها أبعاد جمالية وفلسفية وايديولوجيا أدخل العرض بعلاقة جدلية مع المتفرج عبر الممثل الوسيط/ العارض، وحول الممثل إلى طاقة ايجابية وعقلية تساؤلية ، تجيد طرح الأسئلة وتفكيك شفرات النص المسرحي، حتى يستطيع إيصاله إلى المتفرج، بعيدًا عن وظيفتها التقليدية التي عرفت بها، ويذكر ديفيد برتش بإن" عملية التمثيل والإخراج بصفة خاصة لاتعني تحويل العمل الإبداعي إلى واقع ملموس، اي تحقيق فوري للعمل، وإنَّما هي عملية تشكيل جديدة تماما، تتم بشكل متقطع، ويحتاج التحليل الدرامي إلى التعرف على ذلك التشكيل الجديد، اي النص الجديد الذي لا يُعدُّ ببساطة على أنه مسرحة النص المشكل كلياً؛ لكنه نظام سيميوطيقي مختلف تماما ، ويتطلب تحليلاً سيميوطيقياً مختلفاً تماماً"[١٠]

إذ تضمنت الدراماتورجية البريشتية" التجهيز الكامل لما يخص العرض المسرحي منذ الشروع في تنفيذه حتى اكتماله، و وفقاً لهذا تكون مهمة الدراماتورجية توضيح أوجه المسرحية السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية، كما تنهض بنقل المواد البحثية العلمية لباقي المشاركين في العرض، فكان لزاما عليها أن توفر للمخرج والمهتمين والممثلين البيانات الضرورية؛ لتنفيذ العمل على خشبة المسرح، فهي تتحكم في الإيهام المشهدي، وذلك بربطه بالواقع المصور وعلى نحو تجريبي، وايضا بجعل هذا الواقع قابلاً لأن يحفز الخيال،.."[١١]، نفهم من ذلك، أنَّ الدراماتورجية البريشتية تمنحُ أهمية كبرى لتحفيز الخيال، والأخير مصدر

عمل الممثل ، والعنصر الذي لابد أن يمتلكه الممثل بشكل عام وفي المسرح الملحمي بشكل خاص.

إن عملية تحفيز الخيال وامتلاك موهبة التمثيل ، يشكلان الادوات الرئيسة بعمل الممثل الدراماتورج؛ لأنهما المحفز والمحرض للخوض في لاوعي النص ، وامتلاك الاجوبة لكل الاسئلة المضمرة داخله، وتتطلب العملية البحثية والتحليلية في لاوعي النص، عقلية دراماتورجية، لإعادة كتابة دراماتورجية خاصة بالممثل وعمله على مفاصل الشخصية ، وتقلباتها السيكولوجية وتمظهراتها الاجتماعية، ومن ثم تحليل سلوك كل مرحلة زمنية تمر بها الشخصية ؛ لأن زمن الشخصية، ليس هو زمن النص الدرامي ، بل وجودها المادي ضمن شبكة علاقات النص، وهنا يكمن جوهر الدراماتورجية البريشتية من ناحية تحليل النصوص للممثلين ؛ وذلك لتحفيز عقلية الدراماتورج داخل الممثل لوضع مقاربات اجتماعية وسياسية للنص بشكل عام ، والشخصية بشكل خاص ، ويرى الباحث أن عملية تحليل النصوص التي يقوم بها بريشت ، ماهي إلا الخطوات الأولى لتأسيس مفهوم (الممثل الدراماتورج) في المسرح الحديث والذي يعمل بدينامية عالية لاستنباط جوانيات لا وعي النص ، ومن ثم لاوعي العرض ، على وفق ما يسمى نص العرض ؛ بوصفه المهيمن الأكبر داخل العرض وحامل مهمة إيصال خطابه ، وتبنيه التام لماهية الخطاب الايديولوجي للشخصية والعرض.

وعمل الألماني برتولد بريشت على تفعيل هذه العلاقة ، وكان" أول من طبق مفهوم الدراماتورجية فعلياً في تحليله للنص مع الممثل وفي إعداد الكلاسكيات للمسرح"[١٢]، ويجد ان العمل المختبري الذي عمله بريشت وتحليل النصوص مع ممثليه، جوهره إعطاء أولوية وأهمية كبيرة للدراماتورج على حساب الكاتب ، ويصنع من الممثل دراماتورج آخر، عبر تفكيك شفرات النص ، وتركيب شفرات الرؤية الجديدة له. و أصبحت الدراماتورجيا عند برتولد بريشت(الدراماتورجيا الملحمية اللارسطية) تهتم بالدرجة الاساسية بتمثيل العالم وتقديمه بشكل مباشر على خشبة المسرح، رافضاً بشكل قاطع فكرة الإيهام والمحاكاة الأرسطية ، يتجسد ذلك من خلال التغريب الذي سعى إليه ، وتجريد الممثل من ديناميكية الفعل المسرحي داخل العرض، وتحويله إلى وسيط بين الحدث/ الحكاية وبين الجمهور، مجرد عارض، يعرض الأحداث بعيداً عن التقمص والمعايشة الصادقة للشخصية التي تشكل جوهر منهج الروسي ستانسلافسكي.

ولعلَّ أهم ما تمتاز به الدراماتورجيا البرشتية ، هي" كونها تتوخى أساليب التعليق والتغريب الملحمي ومن أهم رهاناتها مواجهة الواقع عبر القدرة على وصفه وتفكيكه من زاوية النقد الاجتماعي والسياسي والفلسفي الايديولوجي والمساهمة في تغير هذا الواقع عبر حثِّ المتلقي من أجل امتلاكه لوعي قائم، وليس وعياً مزيفاً استغراقياً"[١٣]،الاشتغال البريشتي الدراماتورجي يفتح الابواب على دراماتورجية الممثل في المسرح الحديث؛ لأن جوهر نظرية المسرح الملحمي، هي الممثل ، ويعدُّ التمثيل عنده نظرية متكاملة تطالب بممثل مختلف ومنفلت عن كل ما طرحته نظرية ستانسلافسكي، وأجبر الممثل على لعب دور الوسيط المادي بين خطاب العرض الايديولوجي والجمهور، وهذا الدور الجديد والمعقد للممثل يتطلب وعيًا خلاقًا لفهم وظيفة ومهمة التمثيل التي رسمها له بريشت، والتي سعى إليها منذ خطواته الأولى بتفكيك النص وتحليله للممثلين، والعمل على انزياح قصدي لعنصر الايهام الذي يراهن عليه الممثل على الخشبة وتقمصه للدور واستجداء عواطف الجمهور ، جعل منه دراماتورج آخر داخل العرض ، يعمل على الشخصية والنص بعقلية آركيولوجية ، وخلفية ثقافية موسوعية يستطيع عبرها إيصال خطاب العرض بهويته القصدية التي ركبها المخرج إلى الجمهور؛ لأن" المشاهد يحتاج أن يتعلم كيف يرى(الأشياء الصغيرة)؛ لأنه عندما يفعل ذلك، فإن هذا يعني أنه ينشغل بالمستوى الكمي للواقع، إذ يتم التقاط التناقضات "[١٤]،وعلى وفق ذلك تكون مهمة الممثل شديدة الخصوصية، عبر اشتغاله الدراماتورجي على الشخصية ، وتحديد بعدها الاجتماعي والآيديولوجي، وكذلك بواسطة رسم خريطة الأداء التي تفرضها الكتابة الدراماتورجية قبل البدء بالبروفات، ومن ثم يتم تطويرها داخل البروفات من خلال العمل التشاركي مع المخرج، وسعى بريشت لترسيخ مفهوم الممثل الدراماتورج، ويرى هيفل أن" الممثل يجب ان يقوم بنوع من القراءة الدراماتورجية للدور ليفهم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية وصفاتها ، اي أنه جعل من الممثل شريكًا اساسيًا في تحديد منحى العمل المسرحي"[١٥] ،وهنا يكون دراماتورج آخر على الكتابة الدراماتورجية، ليس للنص بل الشخصية التي يؤديها، وضبط آلية الاداء التي تقدم التناقضات للمشاهد على وفق هيفل، والتخلص من انشغاله بالمستوى الكمي الإيهامي الذي يقوِّض القصدية الإرسالية، ولا يغفل التفاصيل الصغيرة التي تكون جوهر عمله الدراماتورجي، وهنا لابد أن يحضر وعي الممثل في اثناء عملية الأداء؛ لأن الوعي الأدائي " وعي حاد وشديد الاختلاف والتناقض، ويتميز بأنه الوعي الذي لا تتوجه رغباته نحو الحضور أو الأصول"[١٦]،على وفق لهيفل ، فأن وعي الممثل يتجه نحو استفزاز المتفرج ،استنادا إلى حفره المعرفي القصدي لجوانيات

الشخصية وبواطن علاماتها اللفظية والبصرية، ولابد ان يمتلك الممثل تلك الخاصية، فالوعي الادائي يتطلب ممثلاً دراماتورج، يستطيع إعادة تشكل علامات الشخصية بكل حمولاتها الاجتماعية والايديولوجية ، لأن الوعي الادائي فردي ،لكنه يؤدي إلى جماليات العرض، حسب ريتشارد شيشنر Richard Schechner لأن " جمال وعي العرض بصورة عامة، بوصفه رؤية دينامية داخل العرض؛لأن جمال وعي العرض يدعو إلى[بدائل: وكل من هذا وذاك همـا مـؤثرات فـي نفـس الوقـت] فـالوعي بـالعرض شـرطي ملـيء بالبـدائل والامكانيات..(إنه) احتفال بالاحتما، والحادثة غير المتوقعة" .[١٧]

ويمكننا أيضا عد عمل المخرج ستانسلافسكي C. Stanislavski(١٨٦٣-١٩٣٨) على النص ، اثناء جلسات الطاولة مع الممثلين، شكل من أشكال العمل الدراماتورجي ، عبر تداخل العملية الدراماتورجية وعملية انتاج العرض المسرحي، على وفق المفهوم الحديث للدرماتورجيا ، إذ " صارت الدراماتورجية عملية متكاملة يتشارك فيها المخرج مع مُعد النص ومترجمه والممثل والسينوغراف، بل والناقد في بعض الاحيان"[١٨]، وفقا لذلك، فلم يعد العرض المسرحي ينتج برؤية احادية، إن كانت رؤية المؤلف أو المخرج، بل مبدا التشاركية تتسيد العملية الانتاجية في تحديد شكل وهوية الخطاب الايديولوجي للعرض ، ويُعدُّ " عمل الممثل على إعداد دوره ، هو نوع من القراءة الدراماتورجية للدور، ولذلك دُرست الدراماتورجية في معاهد المسرح وصارت جزءاً من عملية إعداد الممثل والناقد أكاديميا"[١٩]، لكن هذه التشاركية في صنع العرض المسرحي ، تتطلب عقولا ذات معرفة وثقافة واسعة اجتماعيا وسياسيا وعقائديا؛ من أجل تحديد هوية وشكل العرض؛ لأن من دون تلك المعرفة والثقافة الموسوعية يصعب مهمة صناع العرض ويقوض التشاركية، باعتبار أن أي عرض مسرحي هو ذو خطاب آيديولوجي محدد ، حتى لو كان مضمراً داخل أتون العرض و المنظومة العلاماتية لفظيًا وبصريًا؛ لأن الدراماتورجية منهج تحليلي يسعى لتفكيك أتون النص الدرامي ، وهذه العملية الاشتغالية ، تتطلب قراءة عميقة للواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ولعل الاخير يحظى بأهمية كبيرة عبر تشاركية العرض والجمهور الاجتماعي المستهدف، وهنا الشراكة ، شراكة إرسالية (رسالة ، مرسل إليه)، وعلى أساس ذلك، لابد من تحديد نوعية الخطاب الأيديولوجي وماهيته من قبل المرسل، وهذه مهمة دراماتورج المنصة الذي" يدخل عمله في صلب العملية الإخراجية ويتراوح ما بين ترجمة النص أو إعادة ترجمته لعرض معين أو نقله من اللغة الادبية المحكية، وإعداد النص أو توليفه ، وتقديم قراءة محددة له، وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المخرج والممثل و السينوغراف"[٢٠].

المبحث الثاني : ألية اشتغال الدراماتورجيا عند الممثل المسرحي

تداخلت وظائف عناصر العرض المسرحي ، وانفتح العرض المسرح على اجناس مغايرة، عبر الوسائطية وتأثير التكنولوجيا، وتوظيف الرقص ،وتهميش النص في مسرح "ما بعد الدراما"[*] [١]؛ليكون الممثل بؤرة العرض المركزية ، ان كان راقصا ممثلا ، أو ممثلا فقط ، وبالتالي تعدد وظائف الممثل داخل العرض ،وبدا يجنح العرض إلى البعد الثقافي؛ بوصفه مرجعًا يشكل منظومة العرض اللفظية والبصرية ، والممثل بوصفه علامة ثقافية ، ومن ثمَّ يجب أن يكون ملمًا بماهية الخطاب الايديولوجي والاجتماعي للعرض ، حتى يستطيع ايصاله بسلاسة ودراية ومعرفة بكل أدواته، ووهنا لابد ان يكون الممثل دراماتورجا داخل العرض ؛ لأن العرض يتأسس على فكرة نص ، وكما تسميها جوليا كرستيفا النص الجنين، والفكرة تحتاج إلى كتابة ثقافية على وفق ثقافة صناع العرض، أو ثقافة مغايرة ، لكن متبناة كليا ، وعلى دراية بكل تمظهراتها السياسية والاقتصادية .

يتجلى سؤال الممثل الدراماتورج في تساؤل باتريس بافيسPatrice Pavis: كيف سألعب هذا النص؟ يكمن جوهر السؤال في الكيفية التفكيكية والتركيبية التي تفرضها العملية الدراماتورجية على النص بشكل عام والشخصية بشكل خاص، والعمل على البنى المجاورة التي تحيط بالشخصية، والتي تكون حتما ضمن سؤال المخرج: كيف يمكن استثمار كل العناصر؟ ولهذا سعى (باتريس بافيس)جاهدا لتأكيد مبدأ التشاركية الدراماتورجية بين الممثل والمخرج، ويجد أن، عملها مكملٌ للفعل الدراماتورجي، ويحدد جملة عناصر من أجل تحقيق العملية المسرحية:

١. الثيمة، وجموع الثيمات: الحوافز؛ تتضمن تحديد الثيمات داخل النص، ومحاولة تقطيعها إلى مشاهد ولوحات بعيداً عن وجودها النصي، بل خضوعها لوحدة قرائية جديدة على وفق الاشتغال على النص، بمعنى آخر، تحديد أصول ومرجعيات الثيمات ومن ثم الاشتغال عليها ، وهذه عملية تنظيمية ، هدفها تشكيل الخطاب الجمالي والايديولوجي للعرض.
٢. البنيات السردية: جوهر اشتغالها ،كشف البنيات السطحية والعميقة داخل النص، وتتبع جوانيات النص والشخصية، والتأكيد عليها. ومن ثم تحديد آلية عمل مستويات النص بشكل كامل، وتحديد خطاب النص والشخصية الايديولوجي وتفعيله.

[*] اول من اطلق مصطلح "مسرح ما بعد الدراما " الألماني (تيس ليمان) عام ١٩٩٩ واصدر كتابه (مسرح ما بعد الدراما) بوصفه تيارا مسرحيا جديدا مستشهدا باوبرا اللغة والمسرح الراقص

٣. البنيات العاملية: الحركة؛ وتتضمن النظام الحركي والصوتي من خلال (١و٢)، وتعميقها عبر تشكل علاماتي للشخصية، والعمل على جميع المتناقضات في العملية الادائية ، من أجل تشكيل وحدة سيميائية متكاملة من ثيمات النص والشخصية وسلوكها الادائي.

٤. البنيات الايديولوجية واللاوعية: المعنى؛ وتعمل على تحديد الخطاب الايديولوجي للنص بشكل عام ، وخطاب الشخصية بشكل خاص، من خلال وضع اسئلة محددة ، تستنبط من لا وعي النص، لتكون الارضية الخصبة للاشتغال التمثيلي ، وتفعيلها داخل العرض. تحديد السؤال الايديولوجي للفرضية الرؤوية والقراءة المغايرة الآنية للنص، و التي يحملها العرض، بعيدًا عن فرضية وخطاب النص الاصلي، بمعنى آخر، قد يحمل النص الاصلي فرضية ايديولوجية داخل ثقافته الخاصة ، وليس بالضرورة أن تتواءم او تتفق مع فرضية صناع العرض وثقافتهم، كما في نصوص شكسبير، وتقديمها في ثقافات مختلفة على وفق قراءات مغايرة، وأن كانت الشخصيات تحمل الاسماء الشكسبيرية ، لكنها تخضع لقصدية القراءة الجديدة للنص. يتطلب ذلك جهدا خلاقاً في البحث عن لا وعي النص، المضمر داخل النص، ومحاولة ادلجته على وفق ثقافة الجمهور المستهدف، وتعد هذه العملية من أهم المراحل في عمل الممثل الدراماتورج؛ لأنها تعتمد البحث في لاوعي النص، والمفترض النصي، والسعي لفك الالتباس بين المواضيع الملتبسة ، وفهم الجو العام للمسرحية.[٢١]

وعلى أساس ذلك يمكن القول: إنَّ هناك بوابات معرفية تُفتح امام الممثل الدراماتورج، وتكون مغلقة داخل النص المضمر، أو في لا وعي النص، لكن الممثل الدراماتورج يسعى إلى تفكيك شفرات البوابات؛ ليستطيع الولوج إلى جوانيات النص والشخصية، ومن ثم يعيد تشفيرها، من أجل التحكم بعملية الفتح والاغلاق، لأنه الوسيط بين العرض والجمهور على وفق برتولد بريشت، وهذه السيطرة على الشيفرات تتطلب عقلية خلاقة وفاعلة و واعية، تجيد صياغة وصناعة الاسئلة ، و وضع اجوبة منطقية لها ضمن خطاب العرض، وبذلك لابد أن يمتلك مجموعة عناصر تساعده على امتلاك شيفرات الابواب والتحكم بها، بناء على وعي متقد ، يتحكم بكل العملية التمثيلة داخل العرض ،ويمكن تحديدها بثلاثة مسافات للوعي:

١. وعي ايديولوجي: يسهم في تحديد نوعية الخطاب ومساره، وفهم كامل للواقع السياسي للجمهور المستهدف,

٢. وعي سيسيولوجي: لوضع مقاربات اجتماعية للنص الدرامي، واسقاطه على واقعه الاجتماعي، أي؛ عندما يكون النص من ثقافة وافدة وبعيدا عن ثقافته الخاصة؛ حتى يستطيع ايجاد مخرجات للشخصية التي يجسدها بمعزل عن مرجعيات النص.

٣. وعي سيميولوجي: يستطيع من خلاله تفكيك شفرات النص، ومن ثم تركيب شفراته الخاصة وفق(١و٢)، لأن العرض المسرحي وحدة علامية متكاملة، تشكلها مجموعة عناصر علامية، والممثل حامل لتلك العناصر، ويكون العرض الوحدة العلامية الكبرى.

يصعب على الممثل الدراماتورج انتاج معنى العلامات المحمولة، من دون وعي؛ لأن" المسرح ذو كينونة سياسية ، ليس فقط فيما يتعلق بالنواحي التقنية، ولكن ايضا بوصفه رمزا للواقع الاجتماعي العام الذي يمثله، والذي يهدف إلى تقسيمه ودفع أجزائه إلى التناحر فيما بينها"[٢٢]. ولا يكتمل معنى العلامات إلا من خلال وضعها ضمن سياقها الاجتماعي والمعرفي الذي حدده الاخراج والرؤية الجديدة للنص، ويضعها الممثل الدراماتورج ضمن مسارها الاشتغالي ايديولوجيا وسيسيولوجيا وسيميولوجيا؛ لأن العرض هو جوهر الاشتغال الدراماتورجي ، وهذا ما يؤكده برنارد دورت، بإن" المجال الدراماتورجي، ليس هو مجال العرض الملموس، وإنما هو عمليات العرض نفسها، وإن القيام بالعمل الدراماتورجي على نص، هو تصور عروض أو عروض ممكنة، انطلاقاً من النص(في ظروف مسرحية حالية)"[٢٣]، وعليه، و وفقا لبرنار دورت، فأن هناك سوء فهم كبير لماهية العمل الدراماتورجي في العملية الانتاجية للعرض، ولا يمكن اختصاره بالإعداد النصي لمقترح عرض؛ لأنه يبقى في حدود مخرجاته الكتابية الادبية، ويكمن الاشتغال الدرماتورجي الفعلي في عملية انتاج العرض، لحظة تقديمه إلى الجمهور المستهدف، وهنا تكمن خصوصية ما نطرحه بشأن الممثل الدراماتورج، وكذلك السينوغراف الدراماتورج ، ضمن الرؤية الاخراجية للمخرج، لأن المفهوم الدراماتورجي، مفهوم تحليلي بالمقام الاول، وهذا يشكل جوهر اشتغال الممثل على الشخصية بشكل خاص، وعلاقتها ضمن الدائرة العلائقية للشخصيات الأخرى، لأن الممثل " بلا شك دراماتورج كامل، عندما يقوم باختراع العرض الحقيقي، الذي يراه المشاهد، بمساعدة الابطال المشتركين معه جميعاً"[٢٤]،وهذا ما يؤكده باتريس بافيس من خلال استثماره لنموذج كريماس (النموذج العاملي)، وكيفية ان يكون فاعلا في المحيط الذي يتحرك فيه، ضمن علاقته بالشخصيات الاخرى ؛لأن النموذج العاملي على وفق بافيس" أساسي لتكوين صورة حول شكل القوى؛ بغية تجريب مختلف الشخصيات الواحد بع الآخر، في مظهر عامل، وفي صراعهم مع الاخرين"[٢٥].

نفهم من ذلك، بعدم اختصار العمل الدراماتورجي على الكتابة النصية، أوعمل المخرج/ المؤلف/الدراماتورج، باعتبار أن المصطلح ينحو نحو التحليل؛ مما يعني أن الممثل يمتلك ذات العلاقة الترابطية بالمصطلح، كآلية اشتغالية على الشخصية التي يجسدها، وكذلك عمله على تحديد مسارات تحولها الدرامي وتطورها، واستخراج البنيات السطحية والعميقة داخل النص ،وتفكيك شبكة علاقات الشخصيات فيما بينها والتي تدور حول شخصيته، كونها شخصيات تشترك بالفعل الدرامي وتؤثر على وجوده ؛ بوصفه ممثلاً داخل العرض، تحديد مستويات حضورها الأيديولوجي والسيسيولوجي ،وموقفها من مواقف الشخصية التي يمثلها، ، والحفر في لاوعي النص لاستنباط المهمل والمخفي ،حتى يستطيع انتاج المعنى الدلالي لعلامات العرض. كون أن" المشهد ليس مجموعة من الصور، بل هو علاقة اجتماعية بين الاشخاص، تتم بوساطة الصور"[٢٦].

رسمت الدراماتورجيا الحديثة دورًا مهمًا للممثل في صناعة العرض المسرحي، كونه عقلا خلاقا وشريكا اصيلا في العملية المسرحية، لكن مفهوم الدراماتورجيا بالمعنى الالماني يقيد تلك المساحة التشاركية للممثل، وتؤكد على دور المخرج الدراماتورج كونه صاحب الرؤية، و يتمتع بخيال خصب ، وصرامة في التعامل مع الممثلين، بدلا من فضاضة التشاركية ، وهذا المبدأ يرفضه انطوان فيتز Antoine Vitez ويعرب عن عدم ايمانه بالمعنى الالماني للدراماتورجيا ؛ لأنه" يريد أن يعطي لكل ممثل بعض المواد الفكرية[...] ويقدم له معلومات عن الدور الذي يتعين عليه لعبه [...] ويشير إلى قضايا العمل، بشكل عام، وفي كل لحظة حاسمة[...]إن كان ذلك جيدا[...]ولكن انا متأكد من أننا يمكن القيام بذلك، بالاستغناء عن المعلومات المسبقة[..]يجب أن نبدأ من الممثل وعمله [...] إن الممثلين شجعان ويشتغلون ،وبطيعة الحال، يمتلكون هذه الثقافة التي يقولون عنها باستمرار بأنهم لا يمتلكونها، في حين أن المخرج والدراماتورج انفسهم، يدعون امتلاكها"[٢٧]، بينما يجد خالد أمين بأنه لابد من التميز بين النموذج ما بعد الدرامي، والاسلوب ما بعد الدرامي على مستوى اشتغال الممثل، ويرى بأنه " لم يعد الممثل/ المؤدي، في الجيل الجديد لمسرح ما بعد الدراما مثلا، يتقمص دوراً ما، بل أصبح شخصية تناصية بامتياز، يجمع بين هويته، جسده، ومقاطع من الدور تُبنى وتقوض في الآن نفسه...يجب التأكيد بأن دراماتورجيا مسرح ما بعد الدراما لم تعد تحيا على ممارسات هامشية، ثورية، وراديكالية، بل اصبحت اسلوبًا منتشرًا في الممارسات المسرحية المعاصرة. ومع ذلك، وجب التمييز بين النموذج ما بعد الدرامي والأسلوب ما بعد الدرامي"[٢٨] ، بينما انفتاح المصطلح وتوسعه يجده (محمد سيف) تخبطًا، وليس هو فحسب بل أغلب المصطلحات والعناصر المسرحية وعملية

تداولها في المسرح العربي، مثل مصطلح التجريب والفضاء المسرحي وكذلك" التخبط بين مفهومي الدراماتورج والبحث الدراماتورجي، متناسين بأن الدراماتورج هو المؤلف الاصلي للعمل الدراماتيكي في مفهومه الكلاسيكي، وقد قاموا بإعطائه مرادفات اصطلاحية غير دقيقة ومبهمة، لا تشير بالضرورة إلى الدراماتورج الأول الذي هو المؤلف و وظائفه، ولم يفصلوا بينه وبين التحليل الدراماتورجي الذي يُعنى بالممارسة النقدية، التي تقوم بتقديم وتقويم الفن المسرحي، وبلورة الأدوات الضرورية للعرض، ولقائه والتقائه بالمتلقي"[٢٩]، وأشار سيف إلى قضيتين في غاية الاهمية ، اولهما الاستخدام الخاطئ أو الترجمة الخاطئة في استعمال المصطلح، وترتب على ذلك مجموعة مفاهيم خاطئة، ولهذا نظل ندور في فلك المعنى الاصطلاحي للمصطلح، كما هو الحال مع مصطلح السينغرافيا، هل هو المخرج / مصمم الضوء، مصمم الديكور، أم مصمم الازياء ، ام هو كلهم جميعا؟ وهل يدخل الميزانسين من بين عمل السينوغراف أم هو عمل المخرج؟، وثانيهما، التداول الخاطئ للمصطلح ، أو سوء فهمه، الذي يؤدي إلى تراكمات معرفية خاطئة ، بل في غاية الخطورة، من خلال سوء التوظيف العلمي والوظيفي للمصطلح، ونرى ذلك الآن في المسرح العراقي ، بأن أغلب النقاد يقومون بالوظيفية الدراماتورجية في أغلب الاعمال المسرحية؛ مما يؤكد التخبط الذي أشار اليه سيف للمصطلح و وظيفته، وهذه تعد اشكالية كبيرة، وهنا نتساءل: هل يوجد نظام أو آليات لهذا التوظيف اللامنطقي للمصطلح واستخدامه داخل العمل المسرحي؟ رغم ان وظيفة الدراماتورج أو الدراماتورجي هي التحليل، بمعنى آخر؛ مهمته تحديد الخطاب الايديولوجي داخل النص ، ومن ثمَّ هناك تحليل دراماتورجي للنص، يقوم به المخرج، ومن الصعب اقصاء الممثل من العملية التحليلية/ الدرامتورجية، كونه المعنى الاول بخطاب العرض ، ويشكل المهيمنة الكلية له، وهو الوسيط الايديولوجي بين العرض والمتفرج، وهنا لابد أن يكون مبدأ التوافقية حاضرًا بين العقل التحليلي/ الدراماتورج للممثل ، والعقل التحليلي للمخرج/ الدراماتورج، لإيجاد مخرجات لماهية الخطاب المحمول لفظيا وبصريا، وعلاقته بالجمهور المستهدف من أجل تفعيل العملية التواصلية ؛ لأن" العلاقة مع الجمهور تمنح معنى للحدث المسرحي، ولا غنى عن هذه العلاقة"[٣٠].

ما اسفر عنه الاطار النظري.

١- يعد الممثل في المسرح الحديث شريكًا حقيقيًا في عملية تركيب العرض منذ جلسات الطاولة، وصولا لاستكمال المنظومة الجمالية للعرض.

٢- لم يعد الممثل مجرد اداة ، أو منفذ لرؤية المخرج، بل مفكر، ورؤية من بين الرؤى الفاعلة في صنع العرض المسرحي.

٣-يتطلب المسرح الحديث ممثلا ذا ثقافة موسوعية ، على الصعيد الايديولوجي والاجتماعي والاقتصادي تساعده في فتح مغاليق النص المسرحي.
٤-تأكيد اهمية الممثل بوصفه حاملاً للخطاب الأيديولوجي
٥-في إطار توسع مفهوم الدراماتورجيا ، إشراك الممثل بوصفه الوسيط بين اقطاب الاشتغال الجمالي للخطاب المسرحي .
٦-ينزاح مفهوم الدراماتورجيا في مسرح ما بعد الدراما على عناصر العرض المسرحي كافة .
٧-ساعد ظهور مبدأ التشاركية في التأثيث الفكري والبصري للخطاب المسرحي بين(الممثل – المخرج) و (المخرج – الممثل) .
٨-تفتح الدراماتورجيا بوابات المعرفة الأدائية والجمالية امام الممثل ، مما يستدعي استنطاق التقييم الذاتي للممثل .

إجراءات البحث

اولاً : عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه بصورة قصدية على وفق ما يتطلبه البحث ، وتمثلت في عرض مسرحية (رتشارد الثالث) للممثل الدراماتورج الهولندي Gijs van Aschat ، ومن إخراج المخرج Matthjis Roumke ، وقد وجد الباحث في عينته توافقا مع متطلبات البحث.

ثانيا :أداة البحث

اعتمد الباحث على ما نتج من معايير ومؤشرات الاطار النظري فضلا عن مشاهدته للعرض .

ثالثا: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.

تحليل عينة البحث :

مسرحية: رتشارد الثالث*[٣١]

تأليف : وليم شكسبير

دراماتورجيا: [٣٢]Gijs van Aschat* و Jiniena

خضع نص (رتشارد الثالث) للإنكليزي (وليم شكبير) إلى قراءة مغايرة ، لا تتوافق مع اتون النص ومشهديته ، جاء العرض على وفق رؤية بصرية فرضتها الكتابة الدراماتورجية التي اقترحت ان يكون رتشارد الثالث قائدًا ومغنيًا لفرقة موسيقى الروك، وتتم عمليات القتل التي يقترفها رتشارد وفرقته عبر الهيجان الجسدي لأعضاء الفرقة ، وفضاء توسطه حواجز حديدية شاهقة تقود الى غرفة المحرقة ، وكأنها احدى افران النازية ، ويقذف رتشارد ضحاياها بها عبر الممر، ومع كل جريمة تسقط اكياس من النفايات إلى الارض بعد ارتطامها بحاجز الحديدي لتنشر ما بداخلها على الخشبة ، لتحيل المكان إلى مكب نفايات، هذه قراءة خلاقة وحداثوية لنص اشكالي على وفق مرجعيته التاريخية، لكن الكتابة الدراماتورجية والرؤية الاخراجية ، جعلت من رتشارد قاتلاً ودكتاتورًا بطريقة معاصرة.

إن عملية اختيار أغاني Tom Waits، ومن ثم توظيفها دراميًا داخل العرض ، جعلت من Gijs يقترح عرضًا مسرحيًا مختلفًا، كأن يكون عرضًا مسرحيًا (رابسودي)، والمسرح الرابسودي، هو" مسرح هجين ينتقل بين ماهو درامي ، وما هو ملحمي، وما هو غنائي، كما ينتقل بين ما هو رفيع ، وما هو متدن، وبين ما هو تراجيدي، وما هو كوميدي، وبين ما هو مسرحي ، وما وراء المسرحي، وذلك كله في إطار (مونتاج دينمي)"[٣٣]، من الصعب تجنيس العرض في جنس مسرحي محدد، وذلك لخضوعه لشروط العرض المسرحي الرابسودي، منذ مقترحه الاول؛ الذي حوَّل دوق كلوستر إلى مغني روك يقود فرقة مسرحية ،يعزف اعضاءها على آلة الكيتارات، ويختزل الحدث/ عملية القتل بوساطة الاغنية، وتكون المفصل بتغير الحدث وتطوره الدرامي ،أي حلقة تواصل بين الفعل السابق والفعل الجديد.

فرض الممثل/ الدراماتورج رؤية أخرى ومغايرة للنص الشكسبيري ، على أنه مقترح لشكل العرض، بل رؤية كلية ومن بينها الاخراج، وهنا تحول العرض من عرض مسرحي تقليدي إلى عرض مسرحي رابسودي ، وهو عرض هجين يتشكل ويتحول من:

١- الغنائي إلى الدرامي.

٢- التراجيدي إلى الكوميدي.

٣- انتقال الشخصية المحورية (رتشارد الثالث)من وضعها الاجتماعي الرفيع إلى مغني روك.

٤- تحوير الفعل من صيغته الشكسبيرية التاريخية إلى فعل حياتي.

ومن ثمَّ يعتمد الممثل الدراماتورج على معطيات مسرح ما بعد الحادثة ، من خلال تهشيم قدسية النص وحمولاته المرجعية التاريخية والاجتماعية، واستبداله بلغة غير لفظية، إشارية ايمائية ترافق الاغنية لتتخزل الحدث وتنوب عنه. يهدف من ذلك اسقاط الحدث بمرجعيته الاجرامية/ الدكتاتورية إلى الزمن المعاصر ، بل " إنه استجابة ملائمة لتشظي العالم الحديث، ويتميز هذا المسرح بدخول(صوت آخر خلال صوت الشخصيات)..... إنه صوت التساؤلات وصوت الشكوك وصوت الاستدراكات ، كما أنه صوت تعدد الاحتمالات"[٣٤]،هذا التشظي وفتح باب التأويل وعدم تجنيس العرض، مقترح عرض رابسودي ،اقترحه الممثل الدراماتورج ، الذي يجيد قراءة لا وعي النص ، هدف الاختلاف، وعدم تحنيط العرض المسرحي ، بإطار محدد، بل عرض تتداخل فيه الاجناس الدرامية واللادرامية؛ مما فرض على المخرج رؤية اخراجية عدم التفكير بعيدا عن هذه الهجنة الرئوية، بل يفكر ضمن الخيار الرابسودي الذي رسمه الدراماتورج للعرض ، طالما ان الدراماتورجية تحدد انساق خطاب العرض ، ومنها الخطاب الايديولوجي ، وخيار Gijs تحديد الخطاب الايديولوجي للنص الشكسبير و توظيفه لقراءة مغايرة، إسقاطيه على الواقع المعاش ، مما اتاح مساحة واسعة لاشتغالات الاخراج ، وخلق صور بصرية غاية في الجمال ، وتفتح ابواب التأويل على مصراعيها ، عبر الجدران الشاهقة العازلة ،وتحول وسطها على ممر يقود الى المحرقة، واكياس النفايات التي تسقط من الاعلى/ البرج ، مع حدوث كل جريمة ، وتوظيف باب الطوارئ وكأنه محرقة العصر ، وتحيل على محرقة الهولوكوست على سبيل المثال لا الحصر ، وغيرها من التأويلات التي عمقها الاخراج ضمن رؤية الدراماتورج. ضمن اشتغالات مشهدية تعتمد الانتقالات السريعة بطريقة المونتاج المسرحي، لا تضعف من هيكلية العرض، بل تعطيه ديناميكية هائلة عبر توظيفات مشهدية فاعلة بصريا تُسهم بتفجير الفعل الادائي عند رتشارد/ الممثل؛ لأن الممثل الدراماتورج على دراية ومعرفة تامة بما يقدمه من فعل لفظي وبصري ؛ لأنه جزء اساسيٌّ في تشكيله العلاماتي؛ ولذلك تبنى Gijs طريقة أداء الاغاني و لاوعي النص الشكسبيري ، وتماهيه الكامل مع الرؤية الجديدة للشخصية وشكل العرض؛ مما جعله منه ممثلا خلاقا داخل العرض، من خلال تأديته للأغاني بشكل مباشر في أثناء العرض، ومعرفته لخطاب النص

والشخصية الايديولوجي، مما جعله مدركا لكل ما يصدر منه(الممثل) اشاريا وعلاماتيا، بواسطة الحرية التي يتمتع بها داخل العرض؛ لأنَّ المنبع الحقيقي لحرية الممثل الداخلية والخارجية ، هي " القناعة الداخلية المطلقة وإذا انعدمت القناعة، اختفت الحاجة لكل مواضع الانتباه ، ومهما حاول الممثلوإخفاء عجزه الداخلي بالوقاحة الخارجية، فإن اي متفرج عادي لن يوافق على تقبل هذه الوقاحة على أنها حرية مسرحية حقيقية [....] إن القسم الأكبر من الحرية الضائعة يظهر على شكل ازدياد الحمل على طاقة الممثل المعطلة، اي زيادة التوتر العضلي" [٣٥] .لقد ولا عصر الممثل الاداة، المنفذ، نحن الان في عصر الاداء، الذي يتطلب ممثلا خلاقا، وعقلا تحليلا، يفكك شفرات النص والشخصية ، ويبحث في لاوعي النص، ليركب شفراته الادائية، ولا يفكر بطريقة المناهج الادائية التي تدرسها الاكاديمية ، بل منفلت عنها ، ليؤسس طريقته الخاصة التي تخضع للمتغير الايديولوجي والاقتصادي والاجتماعي داخل نص العرض, يدرك ماهية جماليات ونظريات فن التمثيل ، لكنه يطوعها لعقليته الدراماتورجية الآنية، وفق معطيات ذهن الفرد داخل المجتمع، حتى يتسنى له ايجاد صيغ ادائية للشخصية.

إن " الطريقة التي يعايش بها الجمهور ويُفسر مسرحية ما– كما ندرك الأن– لا تخضع باي حال من الأحوال لما يحدث على خشبة المسرح فقط؛ فالمسرح بأكمله، وترتيبات جمهوره، وفضاءاته العامة الأخرى، ومظهره المادي ، وحتى موقعه داخل المدينة، كلها عناصر مهمة يصنع بها الجمهور معنى من تجربته"[٣٦]. لأن المسرح الحديث يعتمد على القراءة المغايرة للنصوص الكلاسيكية، وعلى وفق ذلك يفك النص ارتباطه بمرجعه الثقافي والاجتماعي والايديولوجي، عبر عملية إسقاطية على الواقع المجتمع ، ثقافة مجتمع العرض، والممثل جوهر العملية الإسقاطية ، يتعامل مع تلك القراءة ؛ بوصفه المنتمي الأول لتلك المرجعية، والعرض يتحدث عن واقعه/ زمنه، الذي يتعامل معه بيومياته، وبالتالي " لم تكن أغاني Tom Waits سوى انعكاسات للواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الآني، ,أكثر من ذلك، تشير إلى كيفية صعود الدكتاتوريات الجديدة في العالم وتحكمها بمصائر الشعوب "[٣٧] ، نفهم من ذلك أن Gijs سعى عبر عقلية الممثل الدراماتورج، إلى اعادة قراءة النص الشكسبيري بروحية العصر الذي يعيشه، عصر مليء بالاضطرابات السياسية والصراعات الايديولوجية ،ويكون رتشارد الشكسبيري، رتشارد العصر الذي يعيش فيه والذي يراه يوميًا على نشرات الأخبار، بإزاء تراكمات الواقع الاجتماعي والسياسي ، والذي ملأه رتشارد الجديد بالحروب والاغتيالات السياسية، وضحيتها الاول هو الانسان بكل تنوعاته العرقية

والعقائدية، ومحاولة تدميره ، والتي فرضها الممثل الدراماتورج بطريقة مختلفة ، عبر الموسيقى ، التي تمثل حالة الصفاء والاسترخاء، وكأنه يدس السم في العسل، والسم هنا موسيقى الروك بمرجعيتها الصاخبة ، وكينونتها التي جاءت ؛ بوصفها ثقافة رفض للحروب والدمار الذي ساد العالم، واصبحت بالعرض أداة قتل وستار يخفي الجريمة من جهة ، والغناء الذي يختزل الحدث من جهة اخرى، ويذكر Gijs ،كأن كلمات الاغاني كتبها شكسبير خصيصا لرتشارد الثالث، وليس Tom Waits، " لم اشعر للحظة واحدة عندما استمع إلى أغاني Tom Waits ، بانه لم يفكر بدكتاتورية رتشارد الثالث، بل لم أستطع فك ارتباطه عن المسرحية، حتى الكلمات ، بأنه كتبها خصيصا لشكسبير"[٣٨].

رسم الممثل الدراماتورج Gijsشكل العرض من خلال مقترح جديد لنص رتشارد الثالث؛ بوصفه قائد فرقة موسيقي الروك، ويترتب على هذا المقترح الدراماتورجي النصي الجديد تحديد ملامح الشخصية ، فلم يكن رتشارد أحدباُ ولا دميم الوجه، بل مغنيًا وسيمًا ، ويحمل في معصم يده اليسرى جرسًا كأنه سوار ،ويشبه ذلك الجرس الذي يربط برقاب الماعز، ونسمع صوت الجرس كلما جاءت عملية تصفية جسدية لأحد الخصوم، كأننا أمام جريمة منظمة لتصفية أحد الخصوم، وفرض تلك المعطيات طريقة ادائية من قبل الممثل الدراماتورج، من الصعب ان تخرج من النسق العام الذي رسمته الكتابة الدرماتورجية للشخصية بشكل خاص وشكل العرض بشكل عام، والذي فعل المخرج عبر مشاهد بصرية خلاقة ، ويرى الناقد Robbert van Haven بأن " Gijs و Tom منح دعما حقيقياً للعرض، ومن دونهما سيكون العرض بلا رؤية واضحة للنص الشكسبيري"[٣٩]،فرض المقترح الدرماتورجي للممثل التماهي مع الشخصية التي يمثلها حد الذوبان ؛ لأنه يدرك كل تفاصيل الانتقالات النفسية والجسدية والدرامية ، وكذلك الاستعارات اللغوية من خلال اداء الاغاني بلغته الانكليزية الاصلية، ومن ثم العودة إلى النسق اللغوي الهولندي عبر الحوار؛ لأن الممثل هو من رسم تلك الانتقالات ، ويعرف قصديتها الدلالية والاستعارية والإسقاطية، وهو الذي حدد الخطاب الايديولوجي للعرض؛ مما وفر خزينًا هائلاً للطاقة الداخلية والخارجية في أثناء الأداء ، وكيفية توزيعها على زمن العرض الذي امتد لأكثر من ثلاثة ساعات ، رغم أن هذا الزمن كافياً لاستنزاف طاقة الممثل جسديا ونفسيا ، بالإضافة إلى الانتقالات النسقية على مستوى الملفوظ من لغة إلى اخرى، وهذا يتطلب عملية تركيز عالية؛ لأن الاغاني تشكل الهيكل العام للعرض ، و استمراريتها طيلة زمن العرض، إذ تكون متزامنة بعد كل جريمة قتل يقدم عليها رتشارد وفرقته الموسيقية.

أنعكس الخيار الدراماتورجي على طريقة الاداء؛ لأن الممثل يعرف دلالة الاغنية ، وقصدية قيادة رتشارد لفرقة موسيقية ، وبالتحديد لموسيقى الروك، وما تمثله هذه الموسيقى من دور فعل ثوري وغضب جماهيري ، والتي ظهرت في الأربعينيات من القرن الماضي/ بوصفها رد فعل لرفض الحرب العالمية الثانية وتداعياتها ، فلم تعد الموسيقى تسمع بهدوء واسترخاء ، الوضع المرتبك والفوضى التي تعيشها اوروبا نتيجة الحرب العالمية الاولى والثانية ، أو الحروب الحديثة التي تدعمها لوجستيا أو تشارك بها عسكريا كما في حرب الخليج الثانية وحرب البوسنة والهرسك وحرب غزو العراق، وانعكس ذلك على الموسيقى ، اصبحت فعلا احتجاجيًا لكل ما يدمر الانسان ، وتعالج موسيقى الروك الانفعالات البشرية كالغضب والاكتئاب وتحمل رغبات جامحة كالتحرر، وعليه؛ كان اختيار Gijs الممثل الدراماتورج أغاني Tom Waits وموسيقى الروك ، خيار قصدي ،ليعلن رفضه الاخراب الانساني في القرن الجديد، حروبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية ، اعلان عملية الرفض لكل ما يقوض فكرة التعايش السلمي والسلام في البلد الواحد بشكل خاص وبين الدول بشكل عام ، نتيجة توالد الدكتاتوريات وتناسلها ، حتى لو جاءت عبر مغني روك . والذي نريد الوصول إليه؛ بأن الممثل Gijs ، فكر بعقلية دراماتورجية لكتابة مقترح عرض ، لنص رتشارد الثالث ، فرضت نفسها على شكل العرض وطريقة الاداء التمثيلية الذي اتسم بالثورية والغضب المجنون في الغناء عند القدوم لأي عملية تصفية جسدية لاحد الخصوم السياسيين للقائد رتشارد الثالث. ممثل يعرف تماماً ضرورة الرقص والغناء ، لم ينطلق من ارثه التمثيلي ، بل العقل المفكر ، المثير للأسئلة ، بعقلية حفرية ، ويدرك وظيفة الممثل في المسرح الحديث ، التي تفرض على الممثل ان يكون عنصرا فاعلا داخل العرض ، لهذا لجأ إلى الغناء المباشر للأغاني في اثناء العرض ، وبلغتها الانكليزية؛ لأنه يعرف أهمية الاحالة الدلالية النصية ،وما يسكن في لا وعي النص، وتوظيفها بما يتوافق مع الحدث النصي عند شكسبير، ويدرك أهمية الفرز بين سلوكه كمغني وقائد لفرقة الروك ، وبين سلوك الدكتاتور رتشارد الثالث، ومرونة أدائية في الانتقال بين الشخصيتين، وطرائق تعامله مع بقية الشخصيات، الانتقال من رتشارد الغاضب كثور هائج إلى رتشارد العاشق الذي يغازل الليدي آن ، بما لم تسمعه من غزل ، ومحاولة اغوائها حتى ترضى به زوجا، ومن ثمَّ ساهمت المرونة الادائية والادراك والمعرفة التامة بمرجعيات الاداء والشخصية وشبكة علاقات الشخصيات الشريكة ، التماهي التام للمثل الدراماتورج مع الشخصية وتعدد انساقها اللغوية ، أن كان النسق الغنائي/ الإنكليزي، او النصي/ الحوار الهولندي ، ويقظة

الحضور الذهني في اثناء الاداء في عملية الانتقالات المتسارعة التي فرضها النص الشكسبيري، حولها Gijs إلى لوحات دموية على مستوى الكتابة الدراماتورجية، وخلق منها الاخراج مشاهد بصرية عالية الجمال ، مستثمرًا مرجعية موسيقى الروك في الرفض والاحتجاج والفوضى ، ليؤثث مشاهده البصرية بتلك الفوضى على شكل فعل بصري كما في تساقط أكياس النفايات من الاعلى وارتطامها بالعازل الحديدي، وتنفجر لتنشر حملها على الخشبة حتى تحيل المكان إلى فوضى عارمة، ومكب نفايات ؛ لأن الممثل/ الدراماتورج رسم طريقة الاداء للممثل، ومن ثمَّ يعرف جيدا المعنى الدلالي لكل انتقاله درامية، وكذلك قصدية الاغاني وتحديد مكانها وزمنها داخل النص الدرامي، وكيفية توظيفها كبديل للسرد داخل نص العرض، وهذا يتطلب عقلية تمثيلية واعية ومثقفة وحفرية قادرة على صياغة الحدث وبنياته السطحية والعميقة، عقلية آركيولوجية عالية الوهج الجمالي ، والفكري، و تعمل بحرفية عالية ، و لأنه يعرف كل خفايا اللعبة المسرحية بشكل عام والتمثيلية بشكل خاص ،ابتعد الممثل الدراماتورج Gijs عن الانشاء الحركي والسيكولوجي والإشاري ، بل كان اقتصادياً بحرفة عالية، ومدركا لكل ما يُصدره علاماتيا داخل العرض، الأمر الذي ربَّما يضع المتفرج في متاهة حقيقية في تأويل علامات العرض، وتحديد مسارها الدلالي ، وهذا لا يتوافق مع قصديته الدراماتورجية .

نتائج البحث:

١. حدد خيار(Gijs) للأغاني وموسيقى الروك، الخطاب الايديولوجي للعرض، وفرض الرؤية الإسقاطية لنص رتشارد الثالث على الوضع الراهن؛ مما منح المخرج المساحة الكبرى في تفجير طاقاته الابداعية عِبرَ صور بصرية عالية الجمال ، وفتح باب التأويل امام المتلقي لوضع مقارباته الايديولوجية والاجتماعية .
٢. تغيير وظيفة الممثل من منفذ إلى عقل مساهم في عمليات الحفر والتفكيك في خطاب العرض.
٣. إسهام الوظيفة الدراماتورجية للممثل في تفجير واستنطاق المضمر في المدون النصي. وكذلك تحفز على الخيال ، وهي اهم مصادر الممثل؛ مما يساعد الممثل على التداول الذهني لإنتاج المعنى .
٤. ثقافة الممثل الموسوعية، وادراكه للتمظهرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، يمنحه مساحة كبيرة في فهم لاوعي النص، والعمل على إظهاره في العملية الادائية.

٥. تبني الممثل الوظيفة الدراماتوجية ، تعطيه القدرة الكبيرة بالتعامل مع الشخصية التي يمثلها بمرونة عضلية وحسية وعقلية، واحساس عالٍ بالمسؤولية التي تقع على عاتقه داخل العرض.
٦. ثقافة الممثل المسرحية وادراكه لتداخل الاجناس المسرحية، كما في العرض الرابسودي، منح العرض المسرحي عبر المقترح الدراماتورجي صورًا خلاقة، وفتح مغاليق النص ، ومن ثم توظيفه واسقاطه على الواقع المعاش.
٧. موهبة الممثل لوحدها غير كافية ، من دون وعي دراماتورجي متقد ؛ لخلق عرض مسرحي مبهر ومؤثر.
٨. تداخل وظائف العناصر المسرحية في مسرح ما بعد الدراما ، تعطي للممثل الخاصية التشاركية ، بوصفه رؤية تحليلية دراماتورجية داخل العرض.
٩. الدراماتورجية تُعدُّ منهجًا للتحليل ، و إنَّ اشتغال الممثل تحليلي بالمقام الاول، منذ قراءته الاولى للنص، إذ يعتمد على تحليل تاريخ وتقلبات الشخصية النفسية وتحولاتها الايديولوجية.
١٠. انعدام الضرورة في ان يكون كل ممثل (دراماتورج) ويشارك بالكتابة، لكن من الضروري ان يكون عقلا لدراماتورجية الشخصية، ورؤية خلاقة داخل العرض.
١١. تعدد الوظيفية الدراماتورجية ، تعطي الممثل مهمة جديدة ، في أن يكون مشاركًا في عملية تفكيك شفرات النص والشخصية .

قائمة الهوامش والمصادر

---

[١]- بافيس، باتريس، معجم المسرح، تر:ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، عام ٢٠١٥،ص ١٩٥.

[٢]- بافيس، باتريس، معجم المسرح، تر:ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، عام ٢٠١٥، ص ١٩٧.

[٣]-الياس، ماري، و، حسن قصاب، حنان، معجم مصطلحات ومفاهيم العرض، مصدر سابق، ص ٢٠٥.

[٤]- بافيس، باتريس، معجم المسرح، تر:ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، عام ٢٠١٥، ص١٩٦.

[٥]- تيرنر،كاثي، و،بيهرندت، سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، عام ٢٠١٤، ص٣٠٢.

[٦]-Mattias Lilienthal في: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي،كاثي تيرنر، و سين ك. بيهرندت،تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١،القاهرة عام ٢٠١٤،ص ١٨٢.

* الماني ،عمل دراماتورج بمسرح برلينر فولكشبوهن، ويدير فنيا الان مسارح هيبل بم أفر ببرلين.

[٧]- العاقل،د.انس، الدراماتورجية بين النص والعرض المسرحي، مجلة المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ع:١٧، يناير ٢٠١٥،ص٧٥.

[٨]- تيرنر،كاثي، و،بيهرندت، سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، عام ٢٠١٤، ص٩٠.

[٩]- ينظر:تيرنر ،كاثي، بيهرندت،سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي،تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١،القاهرة، عام ٢٠١٤،ص٦٤.

[١٠]- ديفيد، برتش، في، د .انس العاقل، الدراماتورجيا بين النص والعرض المسرحي، مجلة المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، ع ١٧، الشارقة،يناير ٢٠١٥، ص٧٧.

[١١]- تيرنر،كاثي، و،بيهرندت، سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، عام ٢٠١٤، ص٩٩.

[١٢]- الياس ، ماري، قصاب، حنان حسن، معجم مصطلحات ومفاهيم العرض، لبنان ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٧، ص٢٠٤.

[١٣]- المسعودي، عبدالحكيم،تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجية الفرنسية المعاصرة،من خلال تجربة المخرج المؤلف، الحياة المسرحية،٦٧-٦٨،دمشق ٢٠٠٩.

[١٤]-هيفل،مايكل فاندين، الدراما بين التشكل والعرض المسرحي،تر:عبدالغني داود، أحمد عبد الفتاح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عام ٢٠١٣، ص١٧٩.

[١٥]- الياس، ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، عام ٢٠٠٦، ص ٤٩.

[١٦]- هيفل،مايكل فاندين، الدراما بين التشكل والعرض المسرحي،تر:عبد الغني داود، أحمد عبد الفتاح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عام ٢٠١٣، ص١٥.

[١٧]- هـ رتشارد ، شيشنر ، في: يفل،مايكل فاندين، الدراما بين التشكل والعرض المسرحي،تر:عبدالغني داود، أحمد عبد الفتاح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عام ٢٠١٣، ص١٥.

[١٨]- الياتس ، ماري، قصاب، حنان حسن، معجم مصطلحات ومفاهيم العرض، لبنان ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٧، ص٢٠٧.

[١٩]- الياس ، ماري، قصاب، حنان حسن، معجم مصطلحات ومفاهيم العرض، لبنان ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٧، ص٢٠٧.

[٢٠]- الياس ، ماري، قصاب، حنان حسن، معجم مصطلحات ومفاهيم العرض، لبنان ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٧، ص٢٠٤.

[٢١]- ينظر: بافيس، باتريس، الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا، تر: سعيد كريم، خالد أمين،المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١،طنجة، عام ٢٠١٥، ص١٠٣-١٢٨.

[٢٢]- كيهلر،جو، المسرح والسياسة،تر: لبنى اسماعيل، المركز القومي للترجمة، ط١،القاهرة، عام ٢٠١٥، ص٢١-٢٢.

[٢٣]– برنار دورت، في: محمد سيف، و، وخالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة،ط١ طنجة ، عام ٢٠١٤، ص١٠١–١٠٢.

[٢٤]– محمد سيف، و، وخالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١، طنجة، عام ٢٠١٤، ص١٠٢.

[٢٥]– بافيس، باتريس، الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا، تر: سعيد كريمي، خالد أمين،المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١،طنجة، عام ٢٠١٥، ص١١٤.

[٢٦] – هارفي، جين، المسرح والمدينة، تر: أريج ابراهيم، المركز القومي للترجمة،ط١، القاهرة،عام ٢٠١٤، ص٨١.

[٢٧]– انطوان فيتز ، في:محمد سيف، و، وخالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة،،ط١ طنجة ، عام ٢٠١٤، ص١٠٣.

[٢٨]– محمد سيف، و، وخالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١،طنجة، عام ٢٠١٤، ص١٠٠.

[٢٩] – نفسه، ص١١٥.

– فريشواتر، هيلين، المسرح والجمهور،تر: أريج ابراهيم، المركز القومي للترجمة، ط١،القاهرة، عام ٢٠١٥، ص١٨. [٣٠]

[٣١]– عرض مسرحي هولندي قدم في امستردام ٢٠,١٠,٢٠١٠

[٣٢] – ممثل هولندي.

[٣٣]– تيرنر،كاثي، و،بيهرندت، سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، عام ٢٠١٤،ص٢٨٨.

[٣٤]– تيرنر،كاثي، و،بيهرندت، سين ك، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، تر: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، عام ٢٠١٤،ص٢٨٨.

[٣٥]– زاخوفا،بوريس، اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن،مطبعة مدبولي،القاهرة،١٩٩٨،ص١٦٤.

[٣٦]– هارفي، جين، المسرح والمدينة، تر: أريج ابراهيم، المركز القومي للترجمة،ط١، القاهرة،عام ٢٠١٤، ص٤٧.

[٣٧]– Gijs مقابلة شخصية مع الباحث، في امستردام،٢٠١١/٠٩/١١.

[٣٨]–Gijs مقابلة شخصية مع الباحث، في امستردام،٢٠١١/٠٩/١١.

[٣٩]–Robbert,van haven ، Steracteur als steunpilaar، Ttaouw، Nederland ، ٢٠١٠/٠٩/٢٧.

Dramatic Composition function of the actor in the play

Dr. Ahmed Shrarghi Sadkhan

Lecturer / Al-Mustansiriya University / Faculty of Basic Education / Department of Art Education

Keywords: Dramaturgy, Actor

Abstract:

The term "dramaturgy" was opened with the German dramatist and philosopher Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) to all of the elements of the theatrical play. It is no longer confined to the organizer of the theater repertoire, but rather the person who is responsible for determining the course of the ideological and aesthetic presentation. This openness contributed in defining the form of presentation as a vision, in a contrasting reading of the theatrical text, A projective reading on the theatrical performance society and culture. Dramaturgy work does not often go with the intentions of the original text, but carries the payloads of the ideological, political and social productive of its culture. Therefore, the carrier / intermediary actor must have the ability to write his own performance system, establishing a system and an imaginary state of the character he performs, and most importantly, the intense awareness of deconstructing the text of the author and the performance text, and then writing his own text through which he could simulate the social reality he/she lives, and achieve the structural intent of the verbal and visual display signs. Therefore, the researcher found the need to explore this subject of the dramaturgy, and the dramaturgy composition function of the actor, the research includes the following divisions:

Methodological Framework: The research problem, its importance and the research objective and its limits.

The Theoretical Framework: this includes the first two sections entitled (dramaturgism Dramaturgy from concept to function), and the second entitled (how the dramaturgy functions for a theater actor).

The research procedures include the research methodology, research community, research sample and research tool, and then the analysis of the sample, which was represented by the experience of the actor Gijs Van Aschat, in the play Richard III. The researcher presents the results, the most important of which was (the opening of the term contributed to the development of the elements of theatrical play, and the dramaturgy function stimulates the actor's imagination, the latter being the most important source of the performance process, in addition to it imposing on the actor culture and knowledge, cultural text reference and ideological discourse). The researcher then developed a list of sources and research references, followed by an abstract of the research in English.